



ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVII. —



ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXVII.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2022

Direttori / Editors:

László Pete
DEBRECENI EGYETEM

Paolo Orrù
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó
DEBRECENI EGYETEM

Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Judit Papp
UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács
DEBRECENI EGYETEM

Carmelo Tramontana
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts
UNIVERSITEIT ANTWERPEN

Stefania Scaglione
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro
UNIVERSITÀ DI CATANIA

Antonio Sciacovelli
TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini
UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Orsolya Száraz
DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto
UNIVERSITÀ DI SALERNO

Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA

Marco Trotta
UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt
LATVIJAS KULTŪRAS AKADEMĪJA

Ineke Vedder
UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11

Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Pensieri per la pace 6

Articoli

DEBORA BELLINZANI: Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana 10

MILENA BORTONE: Maurizio Moro: «Immagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta». Un componimento ritrovato per un dipinto perduto 30

PAOLO DRIUSSI: Forme della poesia 46

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS: L'evoluzione delle strategie referenziali e predicative nei dibattiti parlamentari delle leggi italiane in materia d'immigrazione 64

BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi a Padula durante la Prima guerra mondiale 91

ALESSIO VERDONE: Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti 120

Pensieri per la pace

Non possiamo né vogliamo rimanere indifferenti di fronte ai tragici avvenimenti che stanno funestando la vicina Ucraina. Per questo abbiamo deciso, nel nostro piccolo, di farci promotori di una cultura della pace attraverso i pensieri di alcuni intellettuali, artisti e personaggi storici italiani e avvolgendo idealmente le nostre pagine con i colori della bandiera ucraina.

*Qual colpa, qual giudizio o qual destino,
fastidire il vicino
povero, e le fortune afflitte e sparte
perseguire, e 'n disparte
cercar gente e gradire
che sparga 'l sangue e venda l'alma a prezzo?*

...

*e quel che 'n altrui pena
tempo si spende, in qualche atto piú degno
o di mano o d'ingegno
in qualche bella lode,
in qualche onesto studio si converta.*

...

*I' vo gridando: Pace, pace, pace.
(Francesco Petrarca, Italia mia, benché 'l parlar sia indarno)*

*Tempo verrà, sì, deve essere veramente un fatto il progresso umano, ove ogni
genere d'esercito diventerà inutile, perché è da sperare che gli uomini capiscano
che per intendersi non abbisognano ammazzarsi.*

(Giuseppe Garibaldi, 1878)

*Tutti parlano di pace, ma nessuno educa per la pace, si educa per la concorrenza
e questo è il principio di qualsiasi guerra. Quando educiamo per cooperare ed
essere solidali l'uno con l'altro, quel giorno educheremo per la pace*

(Maria Montessori)

Non chiedere chi ha vinto: non ha vinto nessuno. Non chiedere chi ha perso: non ha perso nessuno. Non chiedere a cosa è servito: non è servito a nulla. Fuorché ad eliminare cinquemila creature fra i diciotto e i trent'anni

(Oriana Fallaci)

Se i popoli della terra, coralmemente, potessero esprimersi, al di sopra di ogni differenza ideologica, politica, di ogni razza, al di sopra di ogni credo e di ogni differenza di credo religioso, tutti i popoli della terra si pronuncerebbero per la pace contro la guerra

(Sandro Pertini)

*L'indifferenza è inferno senza fiamme,
ricordalo scegliendo fra mille tinte
il tuo fatale grigio.*

*Se il mondo è senza senso
tua solo è la colpa:
aspetta la tua impronta
questa palla di cera.*

(Maria Luisa Spaziani, L'indifferenza)

Articoli

Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana

DEBORA BELLINZANI

University of Wisconsin-Madison

bellinzani@wisc.edu

Abstract: Luigi Capuana believed in the immortality of the soul as conceived by theological theories, as well as in the perceptibility of the manifestations of the spirits. At the same time, his short stories and essays reflect his faith in the positivistic approach and in experimental sciences. During a period that sees the proliferation of seances evoking spirits, Capuana writes his only four short stories that depict the perceptible manifestation of a ghost. In *Creazione* (1901), *La evocatrice* and *Forze occulte* (1902), and *Un vampiro* (1904), the spirits appear and show a noticeable originality when compared to the ones that haunt contemporary ghost stories. By examining the structure of the mystery through Freud's "uncanny", and by exploring the content of the stories through Capuana's key science concepts, the analysis will demonstrate how the subtraction of mystery as well as the reflection on science create a common literary ground where Spiritism and Positivism can surprisingly coexist. On that ground, the scientific openness to the discoveries of the Twentieth Century emerges with the strength of reassuring ghosts.

Keywords: Capuana; Spiritism; Positivism; uncanny; ghost.

*La biologia non è ancora riuscita a decidere se la morte
sia il destino ineluttabile di ogni essere vivente o soltanto un caso
che si verifica di norma, ma che forse potrebbe essere evitato.¹*

Sigmund Freud, *Il perturbante*

1. Introduzione

La narrativa breve di Luigi Capuana dedicata al mistero delle manifestazioni sensibili dell'ultraterreno è concentrata nelle novelle pubblicate nel primo quinquennio del Novecento. Caratteristica principale di questi racconti è contenere elementi in tensione tra loro: da un lato i riferimenti allo Spiritismo, ovvero alla credenza che ciò che sopravvive alla morte possa manifestarsi nel mondo terreno, e dall'altro i richiami al Positivismo, e dunque alla fiducia nelle scienze empiriche e nel metodo sperimentale come strumenti di conoscenza.

¹ S. Freud, *Opere. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Vol. IX, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 103.

Nell'ambito delle storie di fantasmi che infestano i racconti del mistero a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, la produzione di Capuana presenta un tratto di indiscutibile originalità che risiede proprio nel tentativo di conciliare l'esistenza dei fantasmi e i dettami della scienza sperimentale, ovvero nel porre il discorso sullo Spiritismo nel contesto del pensiero positivista. In altre parole, può la scienza sperimentale verificare l'esistenza dei fantasmi? A partire dalla domanda che Capuana pone all'origine della propria riflessione, si intende analizzare la materia narrativa che dà vita a tale originalità allo scopo di individuare quali siano gli strumenti letterari con cui l'autore persegue la conciliazione degli elementi contrastanti e lo scioglimento della tensione esistente tra essi.

Le novelle su cui l'analisi si concentra sono *Creazione*, pubblicata nel 1901, *La evocatrice* e *Forze occulte* del 1902, e infine *Un vampiro* del 1904.² Le quattro novelle costituiscono l'oggetto dell'analisi perché sole, nella produzione di Capuana, presentano un'apparizione fantasmatica che si manifesta come un evento percepibile ai sensi dei testimoni e sono dunque sicuramente riconducibili al discorso dell'autore sullo Spiritismo. Il lavoro è suddiviso in due sezioni: nella prima parte, dedicata allo Spiritismo, sono analizzati gli elementi generatori di mistero e il processo di attenuazione a cui la narrazione li sottopone utilizzando come strumento privilegiato il concetto di "perturbante" elaborato da Sigmund Freud nel secondo decennio del secolo. Nella seconda parte, dedicata al Positivismo, si definiscono invece i concetti attraverso cui l'autore cerca la conciliazione tra le scienze empiriche e le credenze della dottrina spiritica che la società del suo tempo pone in conflitto. Si analizza infine come sia il lavoro strutturale sull'allentamento della tensione legata al mistero, sia l'operazione concettuale di proposizione ricorrente dei concetti chiave della riflessione sulla scienza, concorrano al raggiungimento di un obiettivo comune: portare su un terreno di dialogo Spiritismo e Positivismo attenuando gli elementi di tensione che li rendono forme di pensiero inconciliabili.

2. Spiritismo: la parabola del mistero

La manifestazione fantasmatica prende corpo nella produzione letteraria di Capuana all'inizio del Novecento.³ Dopo avere creato ne *Il marchese di Roccaverdina*

² La novella *Creazione* fu pubblicata nel 1901 all'interno della raccolta *Decameroncino*. Come l'opera di Boccaccio a cui la struttura è ispirata, la raccolta unisce undici novelle raccontate nel corso di dieci giornate dall'ottuagenario dottor Maggioli in un aristocratico salotto. *La evocatrice* e *Forze occulte* furono pubblicate nel 1902 nella raccolta *Delitto ideale*. Le tre novelle sono oggi in L. Capuana, *Racconti*, Roma, Salerno Editrice, 1973, Vol. II, pp. 285-90, pp. 427-432 e pp. 366-76. La novella *Un vampiro* fu pubblicata dapprima nella rivista *La lettura* nel luglio del 1904 e successivamente nella raccolta omonima nel 1906; oggi si trova in Capuana, *Racconti*, Vol. III, pp. 203-21.

³ La produzione che può essere genericamente ascritta al racconto di mistero, priva di specifici riferimenti allo Spiritismo, è numericamente più consistente e abbraccia un lasso di tempo più ampio rispetto al primo quinquen-

una prima raffigurazione spiritica che solo il personaggio di don Aquilante può vedere aggirarsi inquieta per le strade del paese, Capuana dona maggiore concretezza agli spiriti in brevi narrazioni nelle quali essi si manifestano ai diversi testimoni attraverso fenomeni visivi, uditivi e tattili.⁴ La concretezza fantasmatica non è l'unico elemento che differenzia *Il marchese di Roccaverdina* dai racconti che lo seguono cronologicamente: nel romanzo, infatti, la contrapposizione tra Spiritismo e Positivismo non cerca composizione, tanto che personaggi differenti sono chiamati a rappresentare posizioni esistenziali tra loro inconciliabili: lo Spiritismo di don Aquilante, l'ateismo poggiato su una visione materialistica della scienza del cavalier Pergola e la fede religiosa di don Silvio La Ciura non offrono, alla luce della narrazione, punti di contatto. Nessuna dottrina infatti è presentata come permeabile, anche solo parzialmente, alle istanze delle altre: le credenze religiose cattoliche sono un atto di fede che non ha bisogno di conferme; le convinzioni spiritiche di don Aquilante sono negate e derise da ogni altro personaggio; il convinto ateismo del cavalier Pergola viene abbandonato in un momento di crisi ma, quando quest'ultimo è superato, esso ritorna con immutata assolutezza e intransigenza.⁵

nio del Novecento, ovvero al periodo di pubblicazione delle novelle in esame. Se infatti l'interesse di Capuana per il mistero tende a esaurirsi con la raccolta di novelle *La voluttà di creare* pubblicata nel 1911, le sue prime espressioni possono essere rintracciate sin dagli anni Settanta dell'Ottocento. La novella *Un caso di sonnambulismo*, per esempio, scritta nel 1873 e pubblicata poi nelle raccolte *Un bacio ed altri racconti* nel 1881 e *Storia fosca* nel 1883, è certamente ascrivibile ai racconti di mistero ma non a quelli che sviluppano il discorso sullo Spiritismo; il mistero creato nella novella si ammantava infatti di un fenomeno premonitorio. Allo stesso modo la novella *Il dottor Cymbalus*, pubblicata da *La Nazione* di Firenze nel 1867 e successivamente inclusa in *Storia fosca*, è un racconto di mistero volto però a esplorare i limiti della scienza (le due novelle sono oggi in Capuana, *Racconti*, Vol. I, pp. 209-30 e pp. 231-49). Molti e diversi sono i temi che Capuana sviluppa nei racconti di mistero; oltre alle citate premonizioni e alla riflessione sui limiti e le potenzialità della scienza, le narrazioni brevi affrontano i fenomeni allucinatori, ipnotici e magnetici ammantando di mistero le capacità e le fragilità della mente. I cosiddetti fenomeni magnetici, basati sul principio che i corpi possano irradiare energia influenzandosi reciprocamente, costituiscono un nucleo di particolare interesse per l'autore. Il magnetismo, studiato e praticato dallo stesso Capuana, prevede che una persona esperta possa indurre nel soggetto magnetizzato una modificazione sensoriale (percezione di suoni o immagini), il sonno o fenomeni allucinatori. Un esempio di novella in cui il mistero è riconducibile ai fenomeni magnetici è *Fatale influsso*, l'unico racconto incluso insieme a *Un vampiro* nella raccolta omonima del 1906, oggi in Capuana, *Racconti*, Vol. III, pp. 222-35. Per un breve excursus storico sul magnetismo si veda l'introduzione di Simona Cigliana in L. Capuana, *Mondo occulto*, a cura di Simona Cigliana, Catania, Edizioni del Prisma, 1995, pp. 18-9. Nel medesimo volume si legge, nel testo del saggio *Spiritismo?*, il resoconto drammatico che Capuana dà dei propri esperimenti di magnetismo condotti nel 1864 sulla giovane Beppina Poggi (pp. 70-89). Per un excursus sulla figura di Capuana come spiritista si veda M. Tropea, *Capuana spiritista: nei saggi, nell'opera letteraria, nel teatro*, in Luigi Capuana. *Experimental Fiction and Cultural Mediation in Post-Risorgimento Italy*, a cura di A. Pagliaro, B. Zuccala, Firenze, Firenze University Press, 2019, pp. 241-56. Per una lettura degli esperimenti di Capuana come esplorazione della psiche più che come espressione di interesse per lo Spiritismo si veda invece V. Giannetti, *Capuana e lo spiritismo: l'anticamera della scrittura*, «Lettere Italiane», 48 (2) 1996, pp. 268-85.

⁴ Si considera *Il marchese di Roccaverdina* precedente alla produzione novellistica presa in esame principalmente in relazione al tempo di scrittura più che a quello della pubblicazione: il romanzo infatti viene dato alle stampe nel 1901, come la novella *Creazione*, ma è scritto nell'arco di un ventennio. Se il tempo della sua conclusione lo avvicina dunque alle opere del primo decennio del Novecento, la durata della sua composizione lo allontana dalle stesse e genera le dissonanze in relazione al discorso sullo Spiritismo.

⁵ Per un'approfondita analisi della relazione tra l'approccio scientifico positivista e l'idealismo spiritista nei ro-

Negli anni successivi al 1901, data di pubblicazione del romanzo, la produzione di Capuana offre invece un terreno di confronto comune alla dottrina dello Spiritismo e agli assunti scientifici: non c'è infatti manifestazione fantasmatica senza un riferimento alla scienza nei racconti dello scrittore, così come non si trova Spiritismo senza Positivismo nelle convinzioni che egli aveva espresso nella propria opera saggistica.⁶ La medesima esigenza di sintesi di istanze in opposizione era già apparsa infatti in forma di opera saggistica con intento divulgativo negli ultimi due decenni dell'Ottocento attraverso i saggi *Spiritismo?*, pubblicato nel 1884, e *Mondo occulto* del 1896.⁷ Successivamente alla scrittura dei saggi, in un'epoca in cui le sedute spiritiche si moltiplicano nei salotti delle case e in cui gli scienziati cercano di smascherare le truffe di sedicenti *medium*, Capuana si impegna anche in un'opera di conciliazione letteraria. Le novelle si presentano infatti all'analisi come il tentativo letterario di sciogliere la tensione tra i diversi elementi e di coniugare nella narrazione ciò che nella riflessione del tempo si trova in conflitto: gli spiriti da un lato, e la scienza dall'altro. I medesimi esperimenti di evocazione che per le società teosofiche costituiscono la prova della manifestazione degli spiriti, per la scienza ufficiale sono invece tentativi privi di validità comprovabile. L'impossibilità di organizzare una seduta spiritica in condizioni controllabili, per esempio in piena luce o nel contesto di un laboratorio, rende inattuabile il riconoscimento della dottrina spiritica da parte della comunità scientifica nel suo insieme e condanna all'inconciliabilità le convinzioni a cui Capuana giunge nel corso della propria riflessione esistenziale, ovvero la persuasione che forme di vita ultraterrena possano manifestarsi ai viventi.⁸ L'esigenza di conciliazione tra i suoni e le visioni che gli

manzi precedenti *Il marchese di Roccaverdina* si veda L. Michelacci, *Il microscopio e l'allucinazione. Luigi Capuana tra letteratura, scienza e anomalia*, Bologna, Pendragon, 2015.

⁶ L'originalità di Capuana emerge quando si tenti di definire le novelle in seno a una teoria del fantastico pur dettata come la classica elaborata da Tzvetan Todorov alla fine degli anni Sessanta del Novecento. Il tipo di racconto a cui le novelle di Capuana maggiormente si avvicinano è quello indicato come «meraviglioso scientifico»; in esso «il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce [...]. Si tratta di racconti in cui, partendo, da premesse irrazionali, i fatti si concatenano in modo perfettamente logico», T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1988, p. 60. Sebbene la presentazione di un soprannaturale soggetto a leggi che la scienza ancora non riconosce possa identificare le novelle di Capuana, tuttavia il costante tentativo dello scrittore di mostrare la coesistenza di sensibile e soprannaturale scardina la concatenazione «perfettamente logica» indicata da Todorov come elemento caratterizzante.

⁷ I due saggi in cui Capuana esprime compiutamente il proprio pensiero in relazione allo Spiritismo e al suo rapporto con la scienza sono *Spiritismo?*, pubblicato dall'editore catanese Giannotta nel 1884, e *Mondo occulto*, pubblicato dall'editore Piero di Napoli nel 1896. Entrambi sono stati recentemente recuperati nell'edizione integrale negli archivi della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma e si leggono oggi nel lavoro curato da Simona Cigliana: Capuana, *Mondo occulto*, pp. 55-135 e 163-204.

⁸ Capuana sentì l'esigenza di dichiarare le proprie convinzioni religiose in un breve scritto oggi considerato il suo testamento spirituale. Tra l'agosto e l'ottobre del 1915, a breve distanza di tempo dalla morte che avvenne nel novembre dello stesso anno, egli scrisse: «Sono un credente! [...] A poco a poco, dal vanitoso ateismo giovanile la mia riflessione mi ha convinto che come accettiamo tante ineluttabili leggi fisiche dobbiamo accettare anche le spirituali che non sono meno ineluttabili di quelle. Il fatto religioso non è un'accidentalità...». Il testamento

spiriti provocano secondo migliaia di spiritisti praticanti, e il riconoscimento di tali manifestazioni sensibili da parte della scienza ufficiale, si presenta dunque come pressante nei racconti di fantasmi di Capuana.⁹

Il tempo in cui vive Capuana vede moltiplicarsi gli esperimenti di evocazione degli spiriti parallelamente all'esigenza di comprovarne con certezza la presenza nel mondo dei viventi. Se da un lato infatti le sedute spiritiche divengono esperienza diffusa nei diversi paesi europei e negli Stati Uniti trasversalmente nelle diverse fasce della popolazione, dall'altro incrementa anche il numero degli uomini di scienza che, nell'intento di verificare il fenomeno, abbracciano la dottrina spiritica con convinzione. In *Psicologia e "Spiritismo"*, il dettagliato compendio sulla dottrina spiritica pubblicato nel 1908, che per esaustività può essere utilizzato come una guida alla comprensione del fenomeno, il medico Enrico Morselli scrive che le sedute spiritiche erano divenute «una vera generale frenesia»: «tutta Europa si raccoglieva la sera attorno al tavolino» per vederlo battere e girare nella convinzione di sperimentare un contatto con gli spiriti dei defunti.¹⁰ Fondamentale è infatti ricordare che lo scopo degli esperimenti, delle società spiritiche, delle riviste specializzate e dei congressi organizzati sul tema era stabilire la possibilità di contatto tra il mondo terreno e l'Aldilà. Oltre la fascinazione per il mistero della

spirituale è citato in C. Di Blasi, *Luigi Capuana originale e segreto*, Catania, Giannotta Editore, 1968, p. 289. Essere credente significa avere fede non solo nell'esistenza di Dio ma anche nell'immortalità dell'anima che, nel contesto delle convinzioni di Capuana, testimonia al contempo l'adesione alla convinzione centrale dello Spiritismo. Si noti inoltre come la riflessione religiosa («Sono un credente») e sull'Aldilà sia inscindibile, nel discorso dello scrittore, dalla riflessione sulla scienza: la fede nelle verità dogmatiche è infatti definita in paragone alla fiducia nelle leggi fisiche che la scienza riconosce come regolatrici della vita sulla Terra.

⁹ In relazione all'esigenza di conciliazione tra occultismo e realismo nell'intera opera di Capuana sino agli anni Dieci del Novecento si veda la sezione intitolata *Un positivismo dell'occulto* in E. Comoy Fusaro, *Forme e figure dell'alterità. Studi di De Amicis, Capuana e Camillo Boito*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2009, pp. 79-94.

¹⁰ Le espressioni citate si trovano in E. Morselli, *Psicologia e "Spiritismo". Impressioni e note critiche sui fenomeni medianici di Eusapia Paladino*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1908, Vol. I, p. 23. L'opera di Enrico Morselli rende conto in modo preciso e dettagliato della diffusione della dottrina spiritica e dei suoi esperimenti di evocazione. In una sezione dedicata all'estensione del fenomeno egli scrive che «gli spiritisti annunziano d'essere oramai in 12-14 milioni, disseminati in tutti i paesi civili: ma anche se tale cifra fosse esagerata, non resta meno evidente a chiunque si guardi d'attorno che la credenza è diffusissima in Europa e in America, massime nelle classi sociali alte e medie, e spinge larghe propaggini anche nelle classi inferiori. I circoli, i gruppi spiritici, sono numerosissimi ed operosissimi [...]. Abbondano le pubblicazioni a stampa destinate alla propaganda e alla difesa delle dottrine spiritiche; le decine di grossi volumi si avvicendano alle centinaia di opuscoli; aumentano i periodici della materia, e trovano ovunque a migliaia collaboratori spontanei e lettori appassionati. Si radunano Congressi nazionali ed internazionali, ed accolgono adesioni entusiastiche da ogni parte, e non trovano aule abbastanza spaziose per le loro frequentatissime assemblee» (pp. 10-1). La grande diffusione delle società e degli esperimenti spiritici, cristallizzata nell'efficace espressione «tutta Europa si raccoglieva la sera attorno al tavolino, e lo si faceva battere e girare» (p. 23), attira l'attenzione di molti uomini di scienza. Morselli scrive infatti che «la questione delle *tables tournantes* in Francia, del *table-turning* in Inghilterra, del *Tischrücken* in Germania, attrasse l'attenzione dei maggiori scienziati e li obbligò a intraprenderne l'esame» (p. 23). Il lungo elenco degli scienziati che abbracciarono lo Spiritismo o che se ne occuparono al fine di verificare l'autenticità delle manifestazioni spiritiche, come Cesare Lombroso per portare un esempio in ambito nazionale, si trova in particolare nella sezione intitolata *Dati storici* (pp. 12-27).

seduta spiritica e del tavolino semovente, vi è dunque un'ampia riflessione collettiva sulla persistenza di vita oltre la morte che si svolge tra la metà dell'Ottocento e i primi decenni del nuovo secolo nel contesto di un discorso non necessariamente religioso.

Per attribuire comprensibilità al fantasma letterario e affrontarne l'analisi, è essenziale infatti ricordare quale tipo di fenomeno è stato quella "vera generale frenesia" e utile si presenta, a questo proposito, la definizione che Morselli ne dà nel suo lavoro: «lo Spiritismo odierno – egli scrive – è l'insieme della dottrina (teoria, fatti e conseguenze) che crede nella sopravvivenza dell'anima o parte spirituale dell'uomo, nella sua evoluzione traverso i tempi e lo spazio, e nella possibilità che le anime dei defunti (gli «spiriti») abbiano mezzo di comunicare coi viventi».¹¹ Per indagare i racconti di fantasmi di Capuana è nodale partire dalla constatazione che le migliaia di persone che, sedute intorno ai tavolini, si chiedevano se i fantasmi esistessero, si interrogavano al contempo riguardo all'immortalità dell'anima così come fanno, con strumenti letterari, i personaggi che animano le novelle oggetto d'analisi.

Caratteristica comune alle quattro novelle è la gradazione ascendente del tono di mistero che prepara e presenta la manifestazione fantasmatica, e la sua successiva immediata attenuazione: a differenza della tradizionale storia di fantasmi, gli spiriti di Capuana non sono creati per generare una sensazione di timore che persista nel corso della narrazione.¹² Mentre un racconto di fantasmi classico come *Il giro di vite* di Henry James, quasi contemporaneo rispetto alla novella *Creazione*, pone il mistero spaventoso nel cuore della trama e lo mantiene come elemento portante sino al compimento della vicenda narrata, le novelle di Capuana mirano a dissipare quel mistero insieme al sentimento di paura che genera proprio nel momento in cui il fantasma appare.¹³ Per l'analisi di climax e anticlimax in relazione alla tensione creata dalla narrazione si rivela particolarmente fecondo il concetto di "perturbante" (*Unheimlich*) che Sigmund Freud elaborò con specifico riferimento alla sensazione di straniamento generata dalle creazioni letterarie e che divulgò nel saggio omonimo nel 1919, a meno di un ventennio di distanza dalla pubblicazione

¹¹ Morselli, *Psicologia e "Spiritismo"*, cit., p. 5.

¹² Per una esauriente storia delle apparizioni fantasmatiche che include le creazioni di Capuana nel contesto dello Spiritismo si vedano S. Cigliana, *Due secoli di fantasmi. Case infestate, tavoli giranti, apparizioni, spiritisti, magnetizzatori e medium*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2018; M. Scotti, *Gotico mediterraneo*, prefazione di Maria Teresa Giaveri, Reggio Emilia-Napoli, Diabasis-Dante&Descartes, 2007 e il divulgativo M. Scotti, *Storia degli spettri. Fantasmi, medium e case infestate fra scienza e letteratura*, Milano, Feltrinelli Editore, 2013.

¹³ *Il giro di vite* (*The Turn of the Screw*) è un racconto incentrato sulla manifestazione di presenze fantasmatiche dello scrittore statunitense Henry James e pubblicato per la prima volta a puntate sulla rivista *Collier's Weekly* tra il 27 gennaio e il 16 aprile 1898, tre anni prima della pubblicazione della novella *Creazione*.

delle novelle in esame ma in un periodo che ancora vede fiorire la letteratura del mistero e del fantastico.¹⁴

Nel saggio *Il perturbante* Freud cerca l'origine della sensazione di straniamento, percepita in situazioni sia reali sia immaginarie capaci di generare timore, e la individua essenzialmente in «un elemento rimosso ma che ci era da sempre familiare». ¹⁵ È dunque nel passaggio dalla familiarità all'estraneità che la sensazione è generata. Quando in una narrazione una bambola prende vita, o quando nel mondo reale una premonizione si avvera, l'angoscioso si trasforma in perturbante perché ciò che è familiare e innocuo diviene improvvisamente estraneo. La bambola animata è dunque elemento perturbante proprio perché è familiare nella sua forma inanimata; allo stesso modo, la premonizione avverata genera straniamento esattamente perché l'evento premonitore è casuale e, di per sé, privo di significato. Il concetto di perturbante freudiano acquista ulteriore spessore se utilizzato per analizzare le novelle di Capuana perché qui esso mostra il proprio opposto: per sottrarre mistero ai fantasmi e portarli nel mondo terreno come presenze reali, lo scrittore affronta infatti il percorso inverso trasformando l'estraneo in familiare. Il concetto di perturbante diviene così uno strumento significativo per leggere i fantasmi di Capuana come la rappresentazione della possibilità di incontro tra il mondo terreno e quello dell'Aldilà.

La novella *Creazione*, analizzata alla luce del perturbante freudiano, si presenta come un percorso che indica al principio ciò che è familiare per potervi fare ritorno in modo tranquillizzante. La voce narrante è l'anziano dottor Maggioli, rappresentante della razionalità scientifica, chiamato a raccontare gli eventi inspiegabili di cui, a dispetto del suo iniziale approccio scettico, egli è stato testimone.¹⁶ Invitato

¹⁴ Il saggio di Sigmund Freud *Das Unheimliche* fu pubblicato nel 1919; tradotto in italiano con il titolo di *Il perturbante* si legge oggi nel nono volume dell'opera completa del fondatore della psicoanalisi: Freud, *Opere*, cit., pp. 77-114.

¹⁵ Freud, *Opere*, cit., p. 109. Attraverso una lunga serie di esempi tratti sia dalla vita reale sia dalla letteratura, in ciascuno dei quali Freud indaga lo specifico motivo che provoca la sensazione di straniamento, l'autore giunge alla conclusione che in tutti i casi è possibile reperire un elemento familiare che diviene estraneo, dunque stranante. Tra gli elementi specifici che nei singoli casi generano la sensazione di straniamento vi sono, a titolo d'esempio, l'animismo, la magia, l'incantesimo, l'onnipotenza dei pensieri, la relazione con la morte, la ripetizione di eventi e il complesso di evirazione (p. 104); con un sistematico processo deduttivo, completamente esplicitato nel saggio, Freud dimostra che in ogni caso preso a esempio la sensazione di straniamento è generata da elementi familiari divenuti estranei.

¹⁶ La figura del medico come rappresentante del mondo della scienza e dell'approccio scientifico alla risoluzione dei problemi è ricorrente nella narrativa di Capuana. In *Creazione* e ne *La evocatrice* l'ottuagenario dottor Maggioli unisce alle solide conoscenze scientifiche la saggezza dell'età, mentre in *Un vampiro* il medesimo ruolo è svolto da un più giovane uomo di scienza, il dottor Mongeri. La figura del medico chiamato a interpretare casi clinici è invece presente nella precedente produzione romanzesca dell'autore con i personaggi del dottor Follini nel romanzo *Giacinta* (1879) e del dottor Mola in *Profumo* (1890). In generale la figura del medico si fa portatrice non solo delle conoscenze mediche e scientifiche, ma anche di un punto di vista privilegiato sull'intera vicenda che gli consente di fornire, nei romanzi come nelle novelle, una chiave interpretativa. Per un'introduzione

nel laboratorio in cui l'amico Enrico sta creando la donna ideale a partire da particelle di vita elementari, Maggioli può infatti vedere con i propri occhi il vaporoso fantasma che, nel mezzo di un processo di materializzazione, sta per diventare un vero essere umano.¹⁷ Il nuovo essere prenderà vita ma la riuscita dell'esperimento sarà invalidata dall'ambizione di Enrico che, avendo creato una donna dotata di tutte le caratteristiche femminili al massimo grado, sarà costretto a distruggere l'insopportabile creatura.

Come evidenziato, la novella è strutturata in un percorso di andata e ritorno che parte da ciò che è familiare, rappresentato dalla fede nella scienza del dottor Maggioli; passa attraverso la generazione della sensazione di straniamento, ovvero la manifestazione del fantasma; e infine ritorna al familiare grazie alla necessità di distruzione della creatura. Il punto d'approdo del percorso di ritorno è dunque una rassicurante conclusione, che invita a non sfidare le leggi della Natura ma che, al medesimo tempo, implicitamente dimostra l'esistenza di forme di vita immateriale presenti nel mondo reale prima della creazione e dopo la distruzione del corpo dell'essere umano.

La novella presenta ciò che è familiare attraverso la figura del dottor Maggioli che, grazie all'età avanzata e alla professione svolta, pone il proprio scetticismo riguardo alle manifestazioni dell'ultraterreno a garanzia della validità della propria testimonianza: un anziano uomo di scienza che non crede ai fantasmi è certamente un testimone affidabile e rassicurante. La sensazione perturbante è generata invece dalla parte centrale della narrazione in cui la creatura in formazione, fatta di vapore, è presentata con i toni di mistero di una manifestazione fantasmatica.

all'analisi della figura del medico nella produzione letteraria di Capuana si veda A. Storti Abate, *Introduzione a Capuana*, Bari, Laterza, 1989, pp. 123-4. In disaccordo con l'idea che il pensiero di Capuana si muova all'interno di una cornice di razionalismo positivista è invece Corrado Pestelli il quale sostiene che lo scrittore, abbandonate le convinzioni naturaliste, costringa la scienza a provare la propria inadeguatezza. In un'analisi che si basa sulla separazione del Verismo delle opere ottocentesche di Capuana al post-verismo delle successive, egli scrive che «l'ex seguace di Bernard e di Zola rileva costantemente l'inadeguatezza dell'apparato scientifico a fornire una compatta e sicura conoscenza del mondo. La scienza è addirittura piegata a verificare crudamente la propria impotenza cognitiva, l'incapacità di risolvere la crisi. [...] Non stupisce, dunque, se nessuna figura come quella del medico, nel suo ruolo di scienziato dimidiato, potrebbe riassumere lo stadio di incertezza conoscitiva attraversato dall'ultimo Capuana», C. Pestelli, *Capuana novelliere. Stile della prosa e prosa "in stile"*, Verona, Editrice Guentenberg, 1991, p. 190.

¹⁷ Gli elementari o "elementali", come sono definiti nella novella (Capuana, *Racconti cit.*, Vol. II, p. 287), sono particelle di vita immateriale la cui esistenza è riconosciuta dalle teorie teosofiche. La stessa novella li descrive come «granuli, atomi viventi, sparsi nell'aria, capaci di ricevere, da chi ne ha il potere, la virtù di esplicitarsi in una forma determinata» (*ibid.*). Sovente Capuana riporta con intento divulgativo le dottrine spiritiche e teosofiche integrandole nel flusso della narrazione come nel caso della descrizione degli elementari o della formazione del personaggio di Enrico, il quale ha gli strumenti per tentare l'esperimento perché esperto di occultismo e Ragi-Yog (*ivi*, p. 286). L'esperimento della creazione dell'essere umano è invece una immaginosa applicazione delle credenze teosofiche e consiste «nell'afferrare uno di questi atomi, assoggettarlo, incubarlo» allo scopo di creare una «creatura nuova» (*ivi*, p. 287).

Aguzzando lo sguardo, potei discernere una forma biancastra, vaporosa, che oscillava lentamente per aria. [...] Quel corpo aveva una trasparenza maggiore di quella dell'alabastro; ed era così lieve, che i nostri fiati bastavano a imprimergli un movimento di ondulazione. Si spostava a poco a poco, girando attorno; e quando passava davanti a uno di quei vetri rossi delle lanterne, si coloriva di un rosso tenero, inesprimibile. Ci fu un momento che esso mi passò così vicino e così lentamente, da permettermi di scorgere quella specie di involucro sottilissimo che lo teneva chiuso e lo proteggeva dalle impressioni esterne.¹⁸

Sebbene la descrizione del fantasma non generi un'impressione angosciosa grazie alla delicatezza dei toni, essa tuttavia produce la sensazione di straniamento perché osservata con gli occhi dello scettico dottore che con sorpresa testimonia ciò in cui non crede, ossia il fatto che forme di vita immateriale possano realmente manifestarsi nel mondo terreno. Egli infatti vede una figura bianca e vaporosa contenuta in un involucro sottile che se da un lato costituisce un'apparizione estremamente volatile e precaria, dall'altro indiscutibilmente esiste in una forma fisicamente concreta. La sensazione di straniamento, che culmina nella visione fantasmatica, è però immediatamente attenuata dal prosieguo della storia che giunge velocemente al punto in cui la nuova creatura, divenuta una donna in carne e ossa, appare insopportabile al creatore che, attraverso un processo esattamente inverso, la riporta alla forma di un atomo di vita immateriale. L'ultima scena, in cui il dottor Maggioli vede la creatura riportata alla forma intermedia di fantasma vaporoso prima di scomparire, ripete la rappresentazione dell'apparizione ma, a differenza di questa, nulla ha più di straniante: la ripetizione consente di trasformare l'estraneo in familiare grazie alla presenza del medesimo attendibile testimone e alla reversibilità del processo. Attenuato l'elemento perturbante, la creatura può essere ripresentata in forma fantasmatica nel contesto di un finale rassicurante.

La contrapposizione esistente tra elementi appartenenti ai separati mondi della scienza e dello Spiritismo si stempera dunque nel finale della novella: se da un lato la velleità di creare nuovi esseri umani è negata, dall'altro l'esistenza dell'ultraterreno è provata; il percorso circolare, che dal familiare porta all'estraneo e da questo di nuovo al familiare, è lo strumento che consente a Capuana di avvicinare il mistero alla razionalità scientifica nel momento in cui questo diviene percepibile ai sensi.

La transizione dall'estraneo al familiare è imperniata su un processo di ripetizione anche ne *La evocatrice*. Nella novella il dottor Maggioli racconta di avere

¹⁸ Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 289.

partecipato a una seduta spiritica in passato ma di essere stato costretto a interrompere l'evocazione a causa del terrore provato. È nel ricordo di questo esperimento che la narrazione pone l'elemento perturbante: benché la seduta si svolgesse alla luce del giorno, il testimone poté vedere una luce sfolgorante e sentire il suono dei passi degli spiriti e del frusciare dei loro abiti. La sensazione di straniamento è data, in questo caso, principalmente dal mutamento di tono nell'esposizione del testimone che, abbandonando l'atteggiamento razionale mantenuto sino a questo punto della narrazione, riferisce un racconto di terrore. Immediatamente dopo aver presentato la descrizione di ciò che è straniante, la novella ripropone la medesima scena attraverso un nuovo esperimento in cui gli spiriti evocati si manifestano con la loro luce e i loro suoni al dottor Maggioli. L'uomo di scienza può finalmente essere testimone affidabile della manifestazione fantasmatica mentre l'amico che egli ha invitato a partecipare, accecato da un profondo scetticismo, non vede né ode nulla.

A un tratto, il mio amico [dottor Maggioli] mi afferra una mano, e comincia a stringermela forte. Non mi distolsi dal guardare verso il corridoio, pur comprendendo che quegli aveva paura. Io mi sentivo tranquillissimo, senza diffidenza... Dieci minuti di intensa aspettazione... e la donna uscì fuori dalla tenda. "Ha veduto?" disse. "No". "Non li hai veduti?" esclamò il mio amico quasi balbettando. Era pallido come un morto. "Sette – soggiunse. – Li ho contati; quattro donne e tre uomini... come fatti di nebbia, con lunghe tuniche bianche... Sono passati lentamente... Ti ho stretto la mano nel terribile momento. E quella gran luce?"¹⁹

Alle parole concitate del dottor Maggioli, che ha visto sette spiriti in forma vaporosa, l'amico risponde semplicemente: «Non ho visto nulla».²⁰ È il personaggio dell'amico, attraverso la cui testimonianza l'esperimento è narrato, a dissipare l'effetto perturbante: sebbene gli spiriti si manifestino e sebbene la paura del dottore sia reale, la sensazione di straniamento è cancellata dalla serenità del personaggio che non vede i fantasmi e che, di conseguenza, non è assolutamente spaventato. Ne *La evocatrice* la transizione dall'estraneo al familiare è data dalla ripetizione della medesima scena osservata, però, da un punto di vista differente: mentre la prima evocazione ha come testimone l'impaurito dottor Maggioli, la seconda è presentata attraverso lo sguardo scettico e privo di timore dell'amico. Ripetendo due volte il medesimo racconto, il perturbante scompare e lascia il campo non solo a

¹⁹ Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 432.

²⁰ *Ibid.*

fantasmi privi di mistero, ma anche all'apertura dell'uomo di scienza all'esistenza di ciò che nel mondo materiale si manifesta.

Nella novella *Forze occulte* la transizione dall'estraneo al familiare avviene attraverso la mediazione di un libro di divulgazione scientifica. Come nel più classico racconto costruito intorno a una casa infestata da presenze misteriose, Aldo ed Elvia si trovano a trascorrere la loro luna di miele in una tenuta di campagna il cui primo piano è rimasto disabitato per anni. Ogni sera la coppia prova la spiacevole sensazione di percepire una presenza invisibile sino a che Elvia ha un'esperienza di catalessi durante la quale vede l'omicidio avvenuto anni addietro in quelle stanze.²¹ Scoperta la causa misteriosa Aldo, grazie alle conoscenze acquisite attraverso un libro di teosofia, è in grado di spiegare il mistero e di rendere così familiare ciò che era estraneo e spaventoso.

Il perturbante è creato nella narrazione non appena la coppia giunge nella casa; durante le prime notti, infatti, entrambi gli sposi percepiscono il tocco di una mano gelida su una spalla, o una più generica sensazione di freddo, oppure ancora la sensazione che una presenza non visibile si aggiri nel medesimo spazio. Lo straniamento è generato non solo dalla descrizione delle misteriose percezioni, ma anche dall'esplicitazione del sentimento di paura che i coniugi provano nei confronti di ciò che entrambi sentono ma non possono spiegare.

Elvia, per vergogna di apparire bambinescamente paurosa, non osava manifestare ad Aldo l'opprimente sensazione che la invadeva; ed Aldo si guardava bene dal confessarle la repugnanza che gli ispirava, di sera, tutta la casa, in qualunque stanza essi si intrattenessero fino all'ora di cenare e di andare a letto. Elvia si stringeva a lui, voleva esser presa tra le braccia, quasi per trovarvi un rifugio.²²

Sia l'inconsapevole Elvia sia l'addottrinato Aldo percepiscono le manifestazioni ultraterrene e ne sono spaventati; l'uomo in particolare, come si legge nel passaggio citato, riconduce istintivamente l'origine del mistero alla casa in tutta la sua struttura. Questo permette ad Aldo di rammentare ciò che ha letto in un libro di teosofia che, al fine di dimostrare l'immortalità dell'anima attraverso la

²¹ Sulla donna come soggetto che più facilmente può fungere da tramite tra i due mondi, come nelle stesse sperimentazioni di Capuana con Beppina Poggi, si veda l'introduzione di Andrea Cedola al volume che raccoglie diverse novelle dedicate al mistero: L. Capuana, *Novelle del mondo occulto*, Bologna, Pendragon, 2007, pp. 7-62. A partire proprio dall'analisi del personaggio di Elvia, Cedola scrive che «la donna è in Capuana un catalizzatore delle forze occulte: la sua speciale sensibilità erotica e nervosa («i nervi di una giovine signora sono impressionabilissimi», riflette il protagonista di *Forze occulte*) la rende una potenziale sensitiva, quasi un tramite tra il nostro mondo e il «di là», o l'*oltre*» (p. 58).

²² Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 373.

persistenza terrena dell'esistente, sosteneva che atti, parole e pensieri sono fissati nella materia dell'universo come su una lastra fotografica e lì conservati nel tempo.²³ Aldo giunge così all'interpretazione dei fenomeni dovuti alla capacità delle pareti e della mobilia di trattenere la memoria dell'omicidio che, come conferma l'esperienza di catalessi, è avvenuto nella casa. Il personaggio di Aldo dunque non solo può sottrarre mistero all'angosciante esperienza facendo riferimento alle teorie teosofiche, ma può anche affermare che quelle teorie, inizialmente presentate come ipotetiche, costituiscono una verità comprovabile. Rendendo comprensibile e familiare ciò che era straniante, Capuana attenua l'iniziale mistero e, grazie a questa sottrazione, presenta la manifestazione di forme di vita ultraterrena come un concetto razionalmente comprensibile.

In *Un vampiro* Capuana utilizza uno strumento totalmente differente per trasformare l'estraneo in familiare, ovvero l'ironia che sigilla la conclusione della novella. Il personaggio che svolge il ruolo di testimone attendibile è il dottor Mongeri, un uomo di scienza assimilabile alla figura rassicurante del dottor Maggioli. Mongeri è chiamato a verificare e risolvere il mistero relativo a manifestazioni fantasmatiche che diventano vieppiù pericolose per una coppia di sposi e il loro bambino. Il dottore esprime il proprio approccio razionale attribuendo inizialmente il mistero a fenomeni allucinatori finché egli stesso assiste a eventi spaventosi che attestano l'esistenza del fantasma. Mongeri si convince allora che lo spirito del defunto primo marito della donna sia ancora nella casa ed esprima la propria ostilità producendo suoni, provocando lo spostamento degli oggetti e, soprattutto, attentando alla vita del neonato. In questa novella lo straniamento è generato proprio dalla concatenazione degli eventi misteriosi che, in un incalzante crescendo, divengono via via più frequenti e dannosi. Se al principio della narrazione gli sposi possono udire colpi sulla struttura del letto nuziale, successivamente odono passi e parole, vedono la culla oscillare pericolosamente

²³ L'idea che le manifestazioni dell'immateriale possano essere impresse su lastra fotografica, e con questa confermate nella loro manifestazione terrena, era convinzione di Capuana e dei contemporanei. Le quattro pose di Beppina Poggi in stato di *trance* conservate presso l'archivio della Casa Museo "Luigi Capuana" di Mineo testimoniano il convincimento dello scrittore di avere catturato, nello sguardo straniato della ragazza, la prova della presenza dello spirito evocato. La didascalia scritta da Capuana su un biglietto recita infatti: «Beppina Poggi/dominata da Spirito [...]». Capuana testimonia la convinzione di avere fotografato una manifestazione spiritica in *Spiritismo?* quando scrive che «durante gli accessi più forti, ora nell'uno ora nell'altro occhio della Beppina, manifestavasi uno strabismo pronunciatissimo; potresti osservarlo nelle fotografie che trovansi in mia mano», in Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 86. La fotografia era uno degli strumenti con cui si cercava di avere una prova concreta e persistente nel tempo delle manifestazioni fantasmatiche; una raccolta di queste fotografie, che mostrano mani e volti apparire dal nulla nel corso delle sedute spiritiche, si trovano in E. Imoda, *Fotografie di fantasmi*, Torino, Fratelli Bocca Editori, 1912. Un resoconto di come le impronte lasciate dagli spiriti venissero riportate su lastra fotografica si trova nel saggio di Alessandra Violi intitolato *Storie di fantasmi per adulti: Lombroso e le tecnologie dello spettrale*, in *Lombroso e la fotografia*, a cura di S. Turzio, R. Villa, A. Violi, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori, 2005, pp. 43-69.

e il bambino perdere le energie vitali. Il climax è raggiunto quando l'iniziale razionalità dello scienziato è messa a diretto confronto con il mistero che, davanti agli occhi del testimone, si fa reale.

E la lucidità della sua mente [di Mongeri] già un po' turbata, nonostante gli sforzi ch'egli faceva per rimanere osservatore attento e imparziale, venne sconvolta a un tratto quando si sentì battere due volte su la spalla da mano invisibile, e nel medesimo istante vide apparire davanti al lume una mano grigiastra, mezza trasparente, quasi fosse fatta di fumo, e che contraeva e distendeva con rapido moto le dita assottigliandosi come se il calore della fiamma la facesse evaporare.²⁴

Come si nota nel passaggio citato, l'approccio razionale dello scienziato è messo a dura prova da ciò che i suoi sensi percepiscono: se come scienziato Mongeri non può credere all'esistenza dei fantasmi, è proprio in nome della scienza sperimentale che egli deve attribuire realtà a ciò che sente, ossia la percezione tattile di tocchi sulla spalla, e a ciò che vede, ovvero l'apparizione di una mano vaporosa. Quando lo scienziato ammette che qualcosa di inspiegabile avviene, il climax è raggiunto e la sensazione di straniamento è generata.

Il dottor Mongeri suggerisce allora una soluzione sperimentale, tramandata dalla tradizione popolare come rimedio per distruggere i vampiri, ma non riconosciuta dalla scienza ufficiale: quando uno spirito si manifesta dopo la morte del corpo, il modo per eliminarlo è la distruzione delle spoglie mortali a cui esso è ancora legato. La soluzione suggerita risolve il caso, ma un rimedio basato su un assunto così straniante ha bisogno di uno strumento particolarmente incisivo per essere trasposto nel regno del familiare: a questo scopo Capuana sceglie di utilizzare l'ironia per riportare in un contesto razionale ciò che si presenta come spaventoso ed estraneo. L'ironica conclusione della novella vede infatti Mongeri negare l'esistenza dei vampiri come scienziato, allo scopo di mantenere credibilità presso la comunità scientifica, ma confermarla attraverso le proprie convinzioni personali.

Il più curioso è che [Mongeri] non si è mostrato più coerente come uomo. Egli che proclamava: "Non sposerei una vedova per tutto l'oro del mondo" ne ha poi sposata una per molto meno, per sessantamila lire di dote! E a Lelio Giorgi che ingenuamente gli disse: – Ma come?... Tu!... – rispose: – A quest'ora non esistono insieme neppure due atomi del corpo del primo mari-

²⁴ Capuana. *Racconti*, Vol. III, cit., p. 220.

to. È morto da sei anni! – senza accorgersi che, parlando così, contraddiceva l'autore della memoria scientifica *Un preteso caso di Vampirismo*, cioè, se stesso.²⁵

Ciò che lo scienziato nega nel proprio saggio è confermato dal sereno matrimonio con una donna rimasta vedova per un tempo sufficiente alla completa distruzione delle spoglie del precedente marito che non ha più, secondo il dottore, la possibilità di manifestarsi in forma di spirito. Il mistero legato a ciò che era estraneo, inizialmente inspiegabile e spaventoso per lo stesso Mongeri, è dunque mitigato grazie a un valido esperimento che riporta la situazione entro un perimetro rassicurante. Nel caso di *Un vampiro* è infine l'uso dell'ironia a completare la medesima transizione già evidenziata nelle altre novelle: il contrasto tra la negazione contenuta nel saggio scientifico e l'ammissione implicita attestata dalle scelte di vita di Mongeri rende l'elemento straniante gestibile razionalmente e, di conseguenza, lo traspone nel regno del familiare.

3. Positivism: la conciliazione in nome dell'approccio empirico

La sottrazione del mistero a narrazioni che si presentano inizialmente come racconti di fantasmi è uno degli strumenti letterari che Capuana sceglie per porre su un terreno di dialogo le istanze spiritiste e positiviste che il proprio tempo pone in conflitto. Un secondo strumento è la trasformazione delle storie di fantasmi in novelle di divulgazione di temi scientifici lavorando principalmente intorno a tre nuclei che le narrazioni pongono come fondamentali: il concetto di “fatto”, lo scetticismo tipico dello scienziato nei confronti di ciò che la scienza ufficiale non riconosce e l'attitudine opposta, ovvero l'apertura verso l'ignoto che proprio l'uomo di scienza dovrebbe coltivare.²⁶ Le apparizioni di fantasmi e gli eventi inspiegabili narrati nelle novelle divengono così il terreno letterario sul quale svolgere la riflessione riguardo alla scienza e al sapere scientifico che l'autore aveva presentato in forma di saggio in *Spiritismo?* e in *Mondo occulto* negli ultimi due decenni dell'Ottocento. Separando la razionalità dallo scetticismo, e attribuendo dignità scientifica all'ultraterreno, Capuana esprime nelle novelle quell'esigenza di aper-

²⁵ Ivi, p. 221.

²⁶ L'intento teoretico di Capuana è individuato da Andrea Cedola nella citata introduzione a L. Capuana. *Novelle del mondo occulto*, in cui scrive che attraverso il filone fantastico-spirito «in parallelo con le riflessioni e le ricerche condotte come “dilettante” sulle manifestazioni del “mondo occulto” – lo scrittore si proporrà di ridefinire i paradigmi stessi del reale, allargandone le frontiere soprattutto in direzione del sondaggio delle “misteriose forze della psiche”» (p. 7). I saggi e le novelle mostrano che il tentativo di allargamento delle frontiere del reale, ovvero di ciò che è indagabile dalle scienze sperimentali, è condotto da Capuana sia attraverso la ridefinizione del concetto di “fatto” sia con quello che può essere definito un appello a una maggiore apertura nei confronti di ciò che, indagato con metodo, potrebbe costituire una nuova conoscenza scientifica.

tura del pensiero razionale di matrice positivista che agli inizi del secolo consente a nuove discipline, come la psicoanalisi o la microbiologia per esempio, di irrompere nel nuovo secolo affrontando lo studio di ciò che, invisibile agli occhi, sembra non esistere. Capuana stesso è uno degli sperimentatori che, conquistati dalla possibilità di provare l'esistenza dell'invisibile che affascinava al contempo persone comuni e uomini di scienza, conduce in prima persona gli esperimenti di ipnosi che medici come Charles Richet studiano e descrivono nei propri lavori. Quei medesimi esperimenti che portano lo scrittore alla convinzione di essere entrato in contatto con gli spiriti condurranno, nel mondo della scienza, alla formulazione di nuove teorie sul funzionamento della mente umana.²⁷

L'apertura verso la possibilità di manifestazioni sensibili dell'ultraterreno che Capuana esprime in saggi e novelle testimonia un atteggiamento di rottura condiviso da numerosi scienziati che abbracciarono lo Spiritismo, ma osteggiato dalla scienza ufficiale. Attraverso le novelle oggetto d'analisi in particolare è possibile non solo esplicitare il ragionamento che, mantenendo coordinate positiviste, consentì di portare l'ultraterreno nel campo dell'esperibile, ma anche indagare l'esigenza di apertura all'ignoto che, in forma di spiriti ed eventi misteriosi, investì prepotentemente la società europea e nordamericana nei decenni tra i due secoli.

Si è analizzato come l'autore, anziché porre l'accento sull'eccezionalità dei fenomeni e sul loro potenziale spaventoso, scelga di rinunciare all'effetto straniante del mistero per sottoporre fatti incredibili, ma presentati come incontrovertibilmente esistenti, all'esame di un personaggio caratterizzato come uomo di scienza che ha dunque le conoscenze per affrontarli. Il primo nucleo attorno al quale la riflessione riguardo alla scienza e al ruolo dello scienziato si svolge è proprio il

²⁷ Lo stesso Capuana scrive in *Spiritismo?* che gli esperimenti di sonnambulismo provocato, con cui procurava allucinazioni sensoriali a Beppina Poggi, ottengono risultati simili a quelli che il medico francese Charles Richet descrive nei suoi lavori e che, come quelli, costituiscono "passi in avanti" nel campo del sapere scientifico (Capuana, *Mondo occulto*, p. 71). I medesimi esperimenti erano utilizzati da Jean-Martin Charcot e dalla scuola neuropatologica francese. Grazie all'induzione di sonno ipnotico era provocata la percezione di visioni, suoni, sensazioni tattili e la stessa volontà del soggetto era condizionata (per una lettura degli esperimenti di Capuana come esplorazione della psiche più che come espressione di interesse allo Spiritismo si veda Giannetti, *Capuana e lo spiritismo*). Scrive Capuana dei propri esperimenti: «Vista la padronanza quasi assoluta del magnetizzatore sull'organismo della sonnambula, non mi sorprendevo che le cose da me immaginate prendessero nella mente della Beppina forma, colorito, solidità e le apparissero proprio come reali. Quel corpo non diventava, sotto la mia influenza, una specie di automa? Non lo facevo correre, arrestare, piegare, atteggiare in tutti i versi, prima con quei movimenti delle mani, di alto in basso, che i magnetizzatori han chiamato *passaggi*, poi col semplice comando di una parola un po' energicamente pronunciata e, finalmente, colla forza, più inesplicabile ma non meno efficace, della *volontà solamente pensata?*» (p. 71). Il passaggio, che descrive il tipo di esperimenti che sfociarono successivamente nel campo dello Spiritismo, è commentato da Simona Cigliana anche in relazione alla concezione della volontà come entità separata dai corpi «che tanto vaste ripercussioni avrà sul piano filosofico da Schopenhauer a Stirner fino a Nietzsche» (p. 20). Questo tipo di esperimenti, che Capuana conduce da dilettante in isolamento rispetto al mondo scientifico, non solo dunque ebbero grande ripercussione sulle conoscenze mediche, ma trovarono anche eco nel pensiero filosofico contemporaneo.

concetto di “fatto”. L’assunto da cui il discorso si sviluppa pone il fatto alla base del pensiero scientifico: se un fenomeno si presenta percepibile ai sensi dell’osservatore, esso è un fatto che può essere indagato con metodi scientifici al fine di comprenderne la natura. L’interrogativo che le novelle pongono mette in discussione la concezione di fatto che la scienza positivista contemporanea assume: può una manifestazione luminosa evocata in stato di *trance* medianica essere definita “fatto”? La riflessione riguardo a un concetto chiave del pensiero scientifico è svolta da Capuana attraverso il materiale letterario dei racconti che accoglie nella sfera della materialità ogni manifestazione percepibile ai sensi. In questa direzione si muove la riflessione del dottor Maggioli che in *Creazione* elabora la visione dell’essere vaporoso apparso ai suoi occhi.

Io mi sentivo così sconvolto da quella realtà che non potevo più negare, da sembrarmi, in certi momenti, di essere sul punto di perdere la ragione. Fortunatamente cominciai a riflettere che quel portento, se era avvenuto – e come resistere alla testimonianza di tutti i miei sensi? – se era avvenuto, bisognava crederlo un fatto naturale simile a tanti altri che l’abitudine di ogni giorno, di ogni minuto, ci fa stimare meno miracolosi, meno stupefacenti!²⁸

Dando credito ai propri sensi che hanno percepito l’essere in formazione tanto da definirlo “quella realtà”, Maggioli trasla la questione in un ambito completamente razionale ponendo il proprio ragionamento sul terreno della logica: se ciò che è percepito è reale, e se l’essere creato dal nulla è stato percepito, allora quell’essere rientra nel mondo materiale e può essere riconosciuto e studiato dalla scienza. Solo la rarità del fenomeno, spiega Maggioli, lo fa apparire differente da eventi altrettanto sorprendenti che la scienza accetta come naturali e indagabili. Già in apertura di novella, agli interlocutori che dimostravano scetticismo, lo scienziato aveva detto di non voler «spacciare» teorie ma di voler raccontare «*un fatto, avvalorato dalla mia testimonianza*».²⁹ Trasponendo l’intero discorso sul piano della razionalità, sacrificando il riferimento alle teorie e tornando a uno dei concetti fondanti le scienze sperimentali, il dottore ridefinisce l’oggetto di studio della scienza rimanendo nell’ambito di un approccio positivista ma includendo, al medesimo tempo, fenomeni che la scienza ufficiale rifiuta di accettare perché considerati esterni al mondo organico e materiale, e dunque inesistenti. È il dottor Mongeri in *Un vampiro* a compiere il passo successivo esplicitando che ogni fatto

²⁸ Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 289.

²⁹ Ivi, p. 285. Nel testo la centralità dell’espressione *un fatto*, e dunque dell’attribuzione di questa definizione all’evento meraviglioso, è sottolineata dalla scrittura in caratteri corsivi.

che possa essere definito tale dovrebbe essere considerato il terreno su cui la scienza ha la possibilità di progredire.

La scienza non scapita di dignità ricorrendo anche all'empirismo, facendo tesoro di una superstizione, se poi potrà verificare che è superstizione soltanto in apparenza; ne riceverà impulsi a ricerche non tentate, a scoprire verità non sospettate. La scienza deve essere modesta, buona, pur di aumentare il suo patrimonio di fatti, di verità. Fate cremare il cadavere.³⁰

Tutti i fatti verificabili con l'esperienza, compresa la scomparsa di un irruente fantasma dopo la cremazione delle spoglie mortali, sono da considerare parte del patrimonio sul quale la scienza costruisce le proprie certezze. La modestia di cui lo scienziato parla non consiste infatti solo nell'accogliere quella che si credeva una superstizione popolare una volta che essa sia empiricamente dimostrata, ma anche nell'eliminare dal "patrimonio di fatti" i fenomeni creduti veri ma negati dall'esperienza che i moderni strumenti consentono. L'idea che la scienza acquisisca nuove certezze attraverso prove ed errori, e che non debba temere di affrontare l'ignoto né di scartare convincimenti errati, è sostenuta con pari esplicitzza dal dottor Maggioli ne *La evocatrice*: «La scienza la fanno gli scienziati a furia di sbagliare. Quella di ieri non è più quella di oggi; e quella di domani sarà un'altra cosa».³¹ Nel saggio *Mondo occulto* Capuana aveva spiegato che la verità scientifica è un'ipotesi da verificare e mantenere fintantoché continua a dimostrarsi vera; il sapere scientifico nel suo complesso può essere immaginato come un edificio costituito da verità ipotetiche che possono crollare, ma anche essere sostituite da altre che si dimostrino attendibili alla prova dei fatti.³² E fatti sono tutti i fenomeni esperibili, come affermano Maggioli ne *La evocatrice* e Mongeri in *Un vampiro*; quest'ultimo in

³⁰ Capuana, *Racconti*, Vol. III, cit., p. 216.

³¹ Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 428.

³² In *Mondo occulto* Capuana aveva espresso il medesimo convincimento attribuendo il merito del progresso della scienza alle menti aperte, e il suo fallimento alle menti chiuse incapaci di riconoscere l'eventuale falsità di ciò in cui avevano creduto. La scienza, secondo Capuana, è per definizione costruita su verità ipotetiche che potrebbero un giorno rivelarsi false: «La verità scientifica è stata sempre un'ipotesi che porta già in seno il germe di altre ipotesi dalle quali sarà distrutta, e che saranno di lì a non molto, alla lor volta, distrutte anch'esse. Per le intelligenze piccole, timorose, e che vorrebbero sentirsi sotto i piedi un terreno solido su cui poggiare, questa condizione provvisoria è dolorosa; per ciò tentano di persuadersi che non sia tale, e si sforzano di convincere gli altri. Gl'intelletti larghi e poderosi non hanno paure, non hanno pregiudizi. Che l'edificio della scienza attuale vada giù come un castelletto di carte, non vuol dir niente. Essi si metteranno subito a sgombrare il terreno dalle macerie, a scavare nuove fondamenta, a rizzare muri più solidi, con la coscienza che forse lavoreranno a un edificio destinato anch'esso, un giorno o l'altro, a crollare. Sanno però che qualcosa rimarrà, come è già rimasta qualcosa degli edifici crollati avanti; sanno che quel qualcosa, poco o molto (dei sassi, della calce, una trave) è materiale che alla fine servirà – chi sa quando? fra migliaia di secoli! – alla costruzione dell'edificio definitivo. Vedono infatti che il materiale buono d'ogni nuova costruzione è andato di mano in mano aumentando, e sono convinti che aumenterà ancora, ancora; perciò lavorano tranquilli e pazienti», Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 184.

particolare chiarisce che anche l'immateriale deve essere preso in considerazione come un fatto quando si presenti attraverso una manifestazione sensibile.

Devo aggiungere che, per quanto la scienza sia ritrosa di occuparsi di fenomeni di tale natura, da qualche tempo in qua non li tratta con l'aria sprezzante di prima: tenta di farli rientrare nella cerchia dei fenomeni naturali. Per la scienza non esiste altro, all'infuori di questo mondo materiale. Lo spirito... Essa lascia che dello spirito si occupino i credenti, i mistici, i fantastici che oggi si chiamano spiritisti... Per la scienza c'è di reale soltanto l'organismo, questa compagine di carne e di ossa formante l'individuo e che si disgrega con la morte di esso, risolvendosi negli elementi chimici da cui riceveva funzionamento di vita e di pensiero.³³

La critica alla scienza ufficiale rivela dunque la propria natura: non è critica del metodo sperimentale, che anzi è sostenuto come l'unico capace di far progredire le conoscenze scientifiche, ma del tradizionale limite dell'orizzonte di ricerca al solo mondo organico che ha lasciato alla religione e alle discipline spirituali l'interpretazione dell'immateriale.³⁴ Per rendere le manifestazioni materiali di quest'ultimo classificabili come fenomeni naturali dalla scienza ufficiale, Capuana compie l'operazione concettuale di separare la razionalità scientifica dallo scetticismo che accompagna, negli uomini di scienza, la considerazione di ciò che dalla scienza è negato. Nel concetto di scetticismo, infatti, lo scrittore individua un secondo nodo cruciale che può essere sciolto considerando l'atteggiamento corrispondente come un ostacolo al progresso della scienza. La disponibilità verso l'ignoto che i dottori dimostrano nelle novelle è la rappresentazione di un atteggiamento già auspicato da Capuana nei saggi sullo Spiritismo: quando testimoni affidabili accertano la manifestazione di un dato fenomeno, lo scienziato non può fingere che esso non esista solo perché la scienza ufficiale non lo riconosce. Caso esemplare in questo senso è il dottor Maggioli che ne *La evocatrice* afferma: «Se venissero a riferirmi che un tale ha portato via il Colosseo, prima di rispondere: – È impossibile – andrei

³³ Capuana, *Racconti*, Vol. III, cit., p. 213.

³⁴ In disaccordo con l'idea che il pensiero di Capuana si muova all'interno di una cornice di razionalismo positivista è Corrado Pestelli, il quale sostiene che lo scrittore, abbandonate le convinzioni naturaliste, costringa la scienza a provare la propria inadeguatezza. In un'analisi che si basa sulla separazione del Verismo delle opere ottocentesche di Capuana al post-verismo delle successive, egli scrive che «l'ex seguace di Bernard e di Zola rileva costantemente l'inadeguatezza dell'apparato scientifico a fornire una compatta e sicura conoscenza del mondo. La scienza è addirittura piegata a verificare crudamente la propria impotenza cognitiva, l'incapacità di risolvere la crisi. [...] Non stupisce, dunque, se nessuna figura come quella del medico, nel suo ruolo di scienziato dimidiato, potrebbe riassumere lo stadio di incertezza conoscitiva attraversato dall'ultimo Capuana», Pestelli, *Capuana novelliere*, cit., p. 190..

a vedere».³⁵ Lo scienziato è dunque categorico nell'enunciare l'essenza del metodo sperimentale ed è così rigoroso nel rispettarlo che sfida la paura degli spiriti nella convinzione che il fenomeno, in quanto esperibile, sia degno di indagine.

L'atteggiamento di apertura che l'uomo di scienza dovrebbe avere è il terzo cardine attorno al quale la riflessione sulla scienza si sviluppa nelle novelle. Ricorrente, come lo era stato nei saggi, è il riferimento alla grande quantità di scienziati noti che hanno creduto nella possibilità di manifestazione materiale dell'ultraterreno come William Crookes, il chimico scopritore del tallio, e Alfred Wallace, il celebre naturalista sostenitore della teoria evoluzionista, entrambi citati ne *La evocatrice*.³⁶ Numerosi uomini di scienza, che nei laboratori conducevano esperimenti rigorosamente basati sul metodo sperimentale, aderirono allo Spiritismo e ne furono entusiasti sostenitori; il riscontro di una parziale apertura del mondo scientifico contemporaneo nei confronti della dottrina spiritica è anch'esso dunque uno degli argomenti che Capuana utilizza nell'opera di conciliazione dei campi contrapposti.

Come gli esempi illustri citati nei racconti dimostrano, lo scienziato dovrebbe evitare l'atteggiamento orgoglioso che porta allo scetticismo: poiché la scienza procede per prove ed errori, non è disdicevole modificare le proprie certezze e opinioni in accordo con i progressi delle conoscenze scientifiche. Coloro che, per non mettere in crisi i convincimenti sulla cui base hanno lavorato per anni, negano l'esistenza di fenomeni degni di essere indagati peccano d'orgoglio secondo il dottor Maggioli ne *La evocatrice* così come secondo Capuana in *Mondo occulto*.³⁷ Questo tema, come si è visto, è affrontato con ironia attraverso il personaggio del dottor Mongeri che, in *Un vampiro*, dimostra di saper agire con rigore scientifico

³⁵ Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 431.

³⁶ La citazione del nome dei famosi uomini di scienza si trova in Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 428.

³⁷ Ne *La evocatrice* il dottor Maggioli spiega in tono polemico che la scienza progredisce proprio perché di tanto in tanto uno scienziato, spinto dalla curiosità scientifica che i fatti nuovi suscitano e dall'amore per la verità, riesce a mettere da parte il proprio orgoglio e a compiere un passo in avanti nella conoscenza. «Risolto un problema, se ne presentano nuovi e più complicati e più astrusi. Certe volte gli scienziati si seccano di vederseli affacciare davanti, e chiudono gli occhi e si turano gli orecchi per vivere un po' in pace, e non guardare né udire. Ma non perciò i nuovi problemi si dileguano. Allora qualche scienziato, più curioso o più ardito degli altri, socchiude gli occhi e osserva, timidamente dapprima, per non scandalizzare i colleghi; poi l'amore della verità ne può più dell'orgoglio personale; e così la scienza fa un altro passo, e l'assurdo di oggi diviene la conquista assodata del giorno dopo», Capuana, *Racconti*, Vol. II, cit., p. 428. Il medesimo concetto si trova espresso in tono saggistico in *Mondo occulto*: «Chi non ha la mente così piccina da non accorgersi che sarebbe assai grande presunzione il negare, in nome del pochissimo che oggi si sa, fin l'esistenza del moltissimo ignorato, o non bene accertabile o attualmente inesplicabile; chi non si serve della propria diffidenza di uomo positivo come pretesto per non cimentarsi in ricerche lunghe e difficili, in prove e controprove di assai delicata natura; tutti, senza lasciarsi imporre [timore?] dalle sarcastiche malignità degli ignoranti, dovrebbero spingersi, con diversi modi e per diverse vie, alla ricerca di questo *Mondo occulto* che è fuori di noi e dentro di noi, e dal quale ci arrivano oggi più che mai echi vicini e lontani, rivelazioni inattese, sprazzi di luce che abbagliano, riscontri che complicano le difficoltà invece di aiutare a risolverle, promesse strane, promesse terribili, di fronte alle quali l'umana ragione dovrà dare la maggior prova della sua grande saldezza», Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 193.

ma di non poter superare l'atteggiamento orgoglioso di chiusura caratteristico della comunità scientifica.

L'orgoglio come ostacolo alla curiosità e all'apertura mentale che lo scienziato, proprio per le caratteristiche della sua professione, dovrebbe avere è dunque uno dei punti nodali nel discorso di Capuana insieme allo scetticismo che, associato al riconoscimento del solo mondo organico come oggetto di studio, impedisce il riconoscimento delle manifestazioni dell'immateriale come fatti osservabili e indagabili. La riflessione che Capuana offre nelle novelle si indirizza dunque verso una critica dell'approccio esclusivamente organico della scienza e verso una giustificazione dell'interesse per lo Spiritismo proprio in quanto reazione a un materialismo cieco alle manifestazioni dell'immateriale che, come l'autore scrive in *Spiritismo?*, «picchia forte all'uscio dei laboratori, gridando: son qui anch'io!».³⁸

4. Conclusione

La forte esigenza di disponibilità intellettuale verso l'invisibile, che aprirà le porte alle scoperte del Novecento in campi quali la psicoanalisi e la microbiologia, è viva nella riflessione di Capuana sulla scienza del proprio tempo ed è espressa attraverso lo sviluppo di temi che l'autore ritiene cruciali. Si giunge così al cuore dell'originalità di Capuana, uno scrittore capace di trasformare storie di fantasmi in racconti di divulgazione di un approccio scientifico in grado di conciliare istanze in aperta tensione tra loro. Benché lo spirito sia presentato nelle vesti "tradizionali" di figura luminosa e vaporosa, di apparizione invisibile ma chiassosa, o ancora di maligno vampiro, la storia di fantasmi affronta sempre uno scarto che porta la narrazione sul piano dell'approccio scientifico. Attraverso l'inversione del processo di creazione del perturbante, ossia portando gli elementi estranei nella sfera del familiare, la narrazione smorza i toni di mistero e conduce i fantasmi, apparsi nell'universo sensibile, a manifestarsi nel più rassicurante mondo razionale dell'approccio positivista. Una volta sottratto il mistero alla storia di fantasmi, i concetti chiave delle scienze sperimentali sono portati nella narrazione dai suoi protagonisti in modo da creare un terreno comune in cui Spiritismo e Positivismismo possono confrontarsi e, perlomeno letterariamente, coesistere. Se Capuana non ha dimostrato l'esistenza dell'ultraterreno nel mondo sensibile, è certamente stato in grado di creare un terreno narrativo di confronto in cui il contrasto tra elementi tensivi, appartenenti a universi contrapposti, ha trovato attenuazione. Su quel terreno comune, fatto di materia letteraria, l'apertura della scienza alle scoperte novecentesche emerge con la forza di fantasmi rassicuranti.

³⁸ Capuana, *Mondo occulto*, cit., p. 63.

Maurizio Moro: «Imagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta».

Un componimento ritrovato per un dipinto perduto

MILENA BORTONE

Università Ca' Foscari Venezia

milena.bortone31@gmail.com

Abstract: In the essay *Note sulla tradizione spirituale e religiosa* Quondam denounced the prejudice which for a long time excluded from the field of “literature” the experiences of religious poetry of the pre-baroque era. The issue is greater in the field of figurative arts, where sacred poetry and those who dealt with it still find it hard to establish themselves as sources for the knowledge of works and artistic languages. This is the case of the Venetian Maurizio Moro, a canon and scholar who lived between the 16th and 17th centuries, known above all as the author of the commentary verses on Dürer’s *Little Passion* (Venice, 1612). The essay discusses the author’s composition on the «Imagine del Salvatore, dal Pordenon pittor famoso dipinta». The text, published in 1609 within the *Amorosi stimoli dell’anima penitente* and still unknown to those who have treated the Friulan painter, bears witness to a work not otherwise known, re-evaluating Moro as a precious source for art history and criticism.

Keywords: Maurizio Moro; Pordenone; Painting; History of Art; Sacred Poetry.

Nel saggio *Proposte per una critica d’arte* Roberto Longhi, ribaltando il tradizionale modo di fare “buona critica”, sottolineava l’importanza del giudizio (o del gesto concreto) espresso da letterati, poeti, mecenati, mercanti, collezionisti, gente comune, mostrando che esso può essere altrettanto, se non più, ficcante e convincente di quello, spesso ricco di pregiudizi teorici più che di valide argomentazioni, di conoscitori e addetti ai lavori.¹

È in questo genere di “critica non professionistica” che è possibile far rientrare anche il veneziano Maurizio Moro, canonico di San Giorgio in Alga e letterato,

¹ Il testo fu letto per la prima volta come relazione dal titolo *Critica d’Arte* al XXI Congresso del P.E.N. Club organizzato a Venezia nel 1949. Pubblicato l’anno successivo su «Paragone» (I 1950, pp. 5-19), è stato ristampato in R. Longhi, *Critica d’arte e buongoverno. 1938-1969* (Firenze, Sansoni, 1985, pp. 9-20) e in «Confronto. Studi e ricerche di storia dell’arte europea» (VIII 2006, pp. 7-18), dove la riedizione del saggio si accompagna a una lodevole recensione critica di Carmela Vargas dal titolo *Longhi 1950: la buona critica d’arte* (pp. 19-47).

vissuto tra la fine del 1500 e i primi decenni del 1600, epoca in cui in molti autori si intrecciano e sovrappongono in modo contraddittorio il culto delle regole e l'esigenza di libertà, facendo avvertire sempre più la distanza dagli antichi e dal modello classico e dando inizio a quella *querelle des anciens et des modernes* che sarebbe esplosa in Francia sul finire del Seicento.²

Nonostante il nutrito numero dei suoi lavori usciti a stampa (sono ventisei le opere edite tra il 1583 e il 1626, cui debbono sommarsi decine e decine di componimenti pubblicati in sillogi poetiche e opere altrui o rimasti manoscritti), di Moro e dei suoi scritti pochissimo è stato detto e quel poco, come spesso avviene, contiene notizie parziali o inesatte, trasmessesi senza alcun controllo da repertorio a repertorio.³ Lo stesso dicasi per i lessici bibliografici, mai completi ed esaustivi.

Relativamente al mondo dell'arte, la conoscenza dell'autore da parte degli specialisti è limitata alla sua partecipazione all'edizione veneziana della *Piccola Passione* di Dürer del 1612 e al libretto funebre da lui offerto a Carlo Saraceni nel 1620.⁴ Lo scrittore però diede prova del suo particolare interesse per le arti figurative anche in altre occasioni, non solo adoperando metafore e analogie tratte dal linguaggio artistico, ma soprattutto componendo testi di varia natura – spesso vere e proprie *èkphrasis* – in onore di opere e artefici o rime destinate a fungere da codifica descrittiva di immagini incise. Tali componimenti, qualora si abbia l'ardire

² Sulla "polemica degli antichi e dei moderni" si veda, in particolare, M. Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes: XVII-XVIII siècles*, Paris, Gallimard, 2001.

³ A conferma di ciò, si veda quel che si legge di lui in G. Baruffaldi, *Dissertatio de poetis Ferrariensibus*, Ferrariae, Typis Bernardini Pomatelli, 1698, p. 44; G. M. Crescimbeni, *Comentarj del canonico Gio. Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua istoria della volgar poesia*, 5 voll., In Roma, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri, 1702-1711, IV, 1711, p. 164; G. Baruffaldi, *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi, e moderni*, In Ferrara, Per gli Eredi di Bernardino Pomatelli Impr. Episc., 1713, p. 588; F. Borsetti, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, 2 voll., Ferrariae, typis Bernardini Pomatelli, 1735, II, p. 375; F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, 5 voll., In Bologna, per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio, poi In Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, 1739-1752, II/1, 1741, pp. 290 e 379; II/2, 1742, p. 418; III/1, 1743, pp. 72 e 102; L. M. Chaudon, *Nuovo dizionario storico*, 22 voll., Bassano, a spese Remondini di Venezia, 1796, XII, *ad vocem*; L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri Ferraresi*, 2 voll., In Ferrara, Per gli Eredi di Giuseppe Rinaldi, 1804, II, p. 80; P. G. Morolin, *Venezia ovvero quadro storico della sua origine dei suoi progressi e di tutte le sue costumanze*, 5 voll., Venezia, per Giuseppe Gattei tipografo, a spese dell'editore, 1841, V, p. 106; G. O. Pitoni, *Notitia de' contrapuntisti et compositori di musica*, a cura di C. Ruini, Firenze, Olschki, 1988, p. 98; *Letteratura italiana. Gli autori. Dizionario bio-bibliografico e Indici*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, *ad vocem*; R. Binotto, *Personaggi illustri della marca trevigiana. Dizionario bio-bibliografico: dalle origini al 1996*, Treviso, Fondazione Cassamarca, 1996, *ad vocem*. Una significativa eccezione a questo stato di cose è il prezioso saggio di A. Giachery, *Donato Rasciotti, Daniele Bissuccio, Maurizio Moro e la Piccola Passione di Albrecht Dürer (Venezia 1612)*, «Studi Veneziani», LXIII 2011, pp. 547-573. Per un resoconto biografico e bibliografico sull'autore si rimanda a M. Bortone, «Vinte fiere procelle e le Sirene, seguio le sacre Muse e 'l dir beato». *Maurizio Moro: scrittore veneziano al servizio delle arti. Ricerche biografiche e indagini critico-letterarie*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari di Venezia, 2021.

⁴ A. Dürer, M. Moro, *La Passione di N.S. Giesu Christo d'Alberto Durero di Norimberga. Sposta in ottava rima dal R.P.D. Mauritio Moro*, In Venetia, Appresso Daniel Bissuccio, 1612; M. Moro, *Dogliose lagrime nella morte del celebre Pittore, il sig. Carlo Saraceni venetiano, et lodi all'illustrissimo sig. Giorgio Contarini da' Scrigini dedicate. Dal Padre D. Mauritio Moro*, In Venetia, Appresso Iseppo Imberti, 1620.

di superare il senso di ripetitività che talvolta provoca il *modus poetandi* retorico-celebrativo che caratterizzò sempre lo stile dell'alghense, oltre a fornire un interessante spaccato delle relazioni tra il canonico e gli artisti dell'epoca, dimostrano una conoscenza della contemporanea produzione figurativa, confermano un rapporto tra le poetiche letterarie e le tendenze artistiche in epoca post-tridentina, testimoniano la fortuna letteraria di illustri pennelli, offrono giudizi di gusto su opere e linguaggi pittorici e celano notizie di grande importanza per gli storici dell'arte.

Se la tendenza pittorica dell'arte poetica assume un'incidenza altissima nella vivida descrizione di un'opera, più di ogni altro parto dell'autore, allora, il componimento di Maurizio Moro sull'*Imagine del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta* può essere inteso come filiazione diretta dell'assunto *ut pictura poësis*:

- ¹ Opra di meraviglia opra celeste,
 (Che non può uscir da mano fral tal frutto)
 Tu rappresenti a noi quel, che riveste
 La terra quel, ch'l Mondo have prodotto,
 Quel a cui serve il Tempo, il Cielo, e'l Sole,
 Fabro e Pittor de l'universa mole.
- ⁷ Dunque, da man celeste ella già uscio,
 Ch'è del mio Salvator la bella imago;
 Veggiola, e ammiro l'huom terreno e Dio,
 E quanto più la miro, io più son vago
 Di mirar, d'adorar nel finto il vero,
 Che da i dipinti rai parla al pensiero.
- ¹³ Over volò nel Cielo, o di là scese
 Il Pordenon, che colorilla ardito.
 O alcun Angelo santo il braccio stese,
 Che s'accins'a ritrar ben'infinito.
 O quand'egli dipinse il bel lavoro,
 Fu consigliere suo l'empireo choro.
- ¹⁹ Che di color celesti ornò'l pennello,
 E avivò quello che la man dipinse;
 Quello, ch'è tra de gli huomini'l più bello
 Onde disse con forme egli non finse,
 E siamo noi gli testimoni alati,
 Spiriti, e talhor Angeli chiamati.
- ²⁵ L'aita dunque colorì del Cielo
 Questa, ch'è d'huom mortal mirabil opra
 Da la destra ingegnosa il terren velo

- Però del mio Signor avien si scopra,
 Ha l'immagine vita, e moto, e dove
 L'occhio si gira Giesù pio si move.
- 31 L'occhio dardi d'Amor fulmina, e scocca,
 La front'affida, ch'è serena, e vaga:
 Parla nel suo silentio ancor la bocca,
 Questa risana, quando l'altr'impiega:
 E questa e quella col beato lume
 M'invitano a cangiar vita, e costume.
- 37 L'occhio di questa imago hor mi consiglia,
 E così dice. O neghittoso, o cieco
 Cangia vita, pensier, ferma le ciglia
 Quasi Aquila nel sol'e vivi seco:
 Nel vero Sol, che senza nube o velo
 Ove soggiorna chiaro splende in Cielo.
- 43 E mentre l'occhio hora contempla hor dice
 Ciò, che deggio abbracciar, ciò che non lece,
 La fronte serenissima, e felice
 Narra quanto'l Signor per me già fece.
 E quella bocca del gran Re di gloria
 Spiega de l'opre sue stupenda Istoria.
- 49 Ode quest'opre'l core ode la mente,
 Ch'è di lodar il suo Signor non satia,
 Lo ritrova d'Amor fornace ardente,
 L'adora, e de' suoi doni lo ringratia:
 E da la sacra imago a i sommi giri
 Su l'ale del desio vanno i sospiri.
- 55 Adoro sì la bella imago in terra,
 Di latria, che conviensi al Re beato:
 Perché la santa immagine disserra
 Il Verbo, ne la Vergine incarnato:
 Ch'ebbe fatto mortal serena forma
 Da cui quella s'abbella hora et informa.
- 61 Ch'ò da quella d'Abagaro sia tratta,
 (Pio Re che desio l'alta figura)
 O come quella pur ella sia fatta
 Da la man, che formò già la Natura,
 E a la Donna fedel toccò già in dono,
 Puoi dir che'n lei tutte le gratie sono

- 67 Sì ben il vero sovra il legno espresse,
Sì vivo il finto ne' colori aprio,
Che deluse talhor le luci istesse
Dicono quest'è pur l'amato Dio.
Ne moversi gli sguardi alhor si sanno
Dal vagheggiare l'amoroso inganno.
- 73 Con vivace ritrare i color misti
Che danno a gli occhi luce, ai labri gl'ostri
Fanno de' cori ingenuosi acquisti,
Sono Pittor de le tue glorie inchiostri.
E quanti hai di ritrar celebri modi,
Tante fabbrichi a te famose lodi.
- 79 Par che le tele parlino, e nel legno
Che l'imagini ancor siano spiranti
Son meraviglie del tuo raro ingegno,
Ch'ad Apelle, et a Zeusi hor varca inanti;
Anzi sono miracoli ch'addito,
Né a pien mi trovo di spiegarli ardito.
- 85 Con quest'arte mirabile dimostra
Il celebre Pittor la sacra faccia;
Vinta riman Natura, e l'arte giostra
Che la deride, onde n'avien si sfaccia,
La Natura lodar suol tal fatica
Figlia fatta de l'arte emula antica.
- 91 La Natura da'l moto, e'l moto e l'ire
L'altra può far, che finge, e scopre il vero
Quella ne' cori semina l'ardire,
Questa ne' volti fa lo sdegno altero.
Fa la Natura i corpi e gli animanti,
E l'arte singolar tele spiranti.
- 97 Io non ogni arte di Pittura appello
Ordinata dal Cielo a tal destino,
Ma questa, che mi serve hor per modello;
Questa del Pordenon Pittor divino.
Con cui la faccia nobile, e vivace
Egli dimostr'a noi del Re di pace.
- 103 Con la chioma su gli homeri cadente,
Che s'increspa, e non densa ha vag'aspetto,
Con nere ciglia del mio Sole ardente,

- Archi de gli occhi sagittari al petto.
 De gli occhi astri pietosi, astri sereni,
 Del Nettare del Ciel lumi ripieni.
 109 De gli occhi, che scoprir sanno i segreti
 A infonder usi Santi spirti, e vita;
 Che nel lor foco i ribellanti affetti
 Purgano, e darci ponno amic'aita;
 Che meraviglie benchè finti fanno,
 Serban moti soavi, e immoti stanno.
 115 Tra questi con decoro il naso scende
 Né prolisso né corto, osserva il mezo,
 Da la fronte a le labra egli s'estende,
 Fa turgido nel fine al ment'orezo;
 Di quel la barba, che dispensa i premi,
 Bipartita discende a i lochi estremi.
 121 Biondeggia il suo fin oro, ed è tesoro
 Che pende da le guancie e'l mento adorna
 Non però molto scende il suo fin'auro,
 Né s'inannella, e al suo principio torna;
 Ma quasi serpeggiando egli fiammeggia,
 E sin al petto vagamente ondeggia.
 127 Sorge la Maestà da questa imago,
 Se credi a gli occhi Maestà vedrai;
 E'l sacro viso virilmente vago
 Pasce di gioia dolcemente i rai;
 E quegli occhi carateri d'Amore
 Parlan sovente (ch'io gli ascolto) al core.
 133 Favella l'occhio arcier quando m'affisso;
 Ne lo sguardo che ha, dic à me stesso;
 Ei m'annuncia nel Cielo un ben prefisso
 Se non rimango da le colpe oppresso;
 Mi solecita al ben, e'n queste arene
 Del Mondo mi ritien da le sirene.
 139 Sento le punte de gli acuti strali
 Da le sfere de gli occhi entrar nel seno,
 Feritori amorosi anzi vitali,
 Ripari contra del mondan veleno,
 Ch'apron'a l'Alma, e a questo cor d'intorno
 De la gratia celeste il chiaro giorno.

- 145 Questi già richiamar la Peccatrice
Da la colpa a la gratia, e questi furo
Che la rinovellar come Fenice,
Nel foco di pietà purgar l'impuro;
E la gran pira de l'incendio santo
Crebbe maggiore, col femineo pianto.
- 151 Però infocata de l'amor beato
Spennacchia al lusinghiero i vanni, e l'ale,
Cangia manti, costumi, e fregi, e stato,
E lava con le lagrime'l suo male;
Egli a la pioggia de'felici umori
Dà natura di foco, e vivi ardori.
- 157 Trassero questi da le reti, e gli hami,
Col fratel santo l'animoso Piero;
Questi sciolsero pronti i rei legami
E fiaccaro del Mondo'l van'Impero.
Fecero questi di maggior tesoro
Vago Matteo, ch'abbandonò già l'oro.
- 163 Quando nel core penetrò la voce
Del suo grande signore, lancia in terra i numi,
Come partico stral corre veloce
Dietro'l baleno de' beati lumi;
Lo segue, e del cor l'esc'arid'accese
L'alto valor de le sue chiare imprese:
- 169 Rasser questi occhi Giacomo, e Gioanni
Da la vita turbata al dolce porto.
La Donna di Samaria da gli inganni
Del Mondo menzogner al mal accorto
Che frettolosa l'urna, lascia e l'acque,
E per fè candidissima rinacque.
- 175 Questi allettaro e sgomentar la Morte,
Che Lazaro già dier fetido al die;
Queste de la pietà celebri porte
Promettono perdono a l'opre mie;
Se come canto e le lor glorie vergo
De le gratie nel mar io le sommergo.
- 181 Ma se l'occhio, ch'è tacito consiglia,
Da le fallaci vie ch'io torca'l piede,
La bocca che dirà, che mi simiglia

- Tesoriera di gratie, e di mercede?
 Dirà, ch'io l'odo ne' silentij suoi,
 Esanimato fu Giesù per voi,
 187 Non perch'a briglia sciolta i sensi, e l'opre
 Contrarie a la Ragion seguir debbiate,
 Ma perché l'Alma s'affatichi, e adopre
 D'ornarsi di giustitia, e di Pietate.
 Di Zelo, di Bontate, e di candore,
 Cangi'l terreno nel celeste amore.
 193 Di queste belle forme homai si fregi.
 Di queste gemme le sue voglie adorni,
 Per piacer fortunata al Re de' Regi.
 E se cade nel mal sorga, e ritorni:
 L'incontrerò l'aiterò le sia
 Serva del suo Signor l'opra mia.
 199 O cecità mortale ancor favella
 E parla al cor, e le sue voci io sento,
 Fin quanto vivrai misera rubella
 Del Ciel, vassalla de l'human contento?
 Fin quant'o cieca, o tepida, e di ghiaccio
 Vorrai posar de' folli amori in braccio?
 205 Sorgi homai neghitosa, e prestavola
 Di gratie al fonte, e di Pietade al mare:
 Da l'arti rie del Mondo il cor invola,
 Che non più d'huomo ma di fera appare.
 Il lungo vaneggiar frena, e correggi
 Del tuo Giesù sott'amorose leggi.
 211 Sì dice a tutti noi la sacra bocca
 Che muta parla, e dal mal far ci arretra,
 E da le labra in me le voci scocca,
 Fin quant'Anima mia sarai di pietra?
 Fin quanto del tuo cor l'horrido gelo
 Ti darà'l verno, per negarti'l Cielo?
 217 Quanto più ti desio, tu più t'ascondi
 De le colpe nel lezo ed io che t'amo
 Per far i sensi ribellanti hor mondi,
 Da la Croce e dal Ciel ogn'hor ti chiamo.
 Che farò se non vuoi? Risolvi, e grida
 Saetta del tuo amor l'Alm'homicida.

- 223 L'Alma, che vaneggiò, l'Alma che suole
 Più del mal che del ben correr nel seno;
 Che sta in horri e non rifugge al sole
 Ch'odia l'esca soave, ama il veleno,
 A te rifugge sia da te ferita
 E'l chirurgo e l'arcier gli dia la vita.
- 229 Poi lagrimando sospirosa, trista,
 Brami d'unirsi teco in Paradiso;
 E di fruire la beata vista
 Che i tesori celesti ha nel suo viso:
 Per gioir sempre, e non partirsi mai
 Dal caro incendio de gli amati rai.
- 235 E com'in questa mi compiacchio, quella
 Alhora sia del petto e gioia, e pace,
 E d'ambe l'alma volontaria ancella;
 E de l'amor divino il cor fornace.
 De' pensier de' desir l'unico segno
 Quel de' beati Eroi felice regno.⁵

Publicato nel 1609 all'interno degli *Amorosi stimoli dell'anima penitente*, il testo, una canzone sestina di ben quaranta strofe, è ancora sconosciuto sia a quanti in un passato prossimo o remoto hanno trattato del pittore friulano, sia a chi, più in generale, si sia occupato della letteratura artistica del Seicento, e anche l'opera in esso descritta, per quanto ci consta, è del tutto ignota alle fonti.⁶

Dopo il 1539, anno della sua scomparsa, Giovanni Antonio de' Sacchis aveva

⁵ M. Moro, *Amorosi stimoli dell'anima penitente, del R. P. D. Mauritio Moro Tragiche querele. Rime sacre, et varie. Dedicati. All'illustriss. et eccel. s. Gio. Boschiart. Sig. di Chiampigni, Norroe etc. Consigliere della Maestà Christianiss. ne' suoi Consigli di Stato, et suo Ambasciatore appresso la Sereniss. Rep. di Venetia*, In Venetia, presso Giovanni Alberti, ad istantia di Santo Grillo, et fratelli, 1609, pp. 105-13, canzone XI. La raccolta, impreziosita da un elaborato frontespizio figurato di mano dell'incisore Francesco Valesio, conta oltre seicento componimenti messi insieme nel tempo e ora donati al mondo, precisa l'autore nella missiva a quanti leggeranno, «et perché giovino alle anime penitenti et devote, et affine che palesino, che io vado essercitandomi nella sacra Cetra, la quale darà forse un conforme suono all'habito celeste ch'io porto» (Ivi, c. n.n. segnata a10r). Il tormento interiore e la volontà di conversione, che si traducono in una risemantizzazione del linguaggio poetico amoroso usato dall'autore nelle pubblicazioni precedenti (l'ardente passione per una donna si rivolge ora al Signore, a Cristo e alla Vergine mutandosi in devozione e trasporto mistico), pervadono tutta l'opera, a cominciare dal sonetto d'apertura, tramite il quale, dichiara l'argomento, il poeta «Sprezza la Cetra del vano Amore, e la Sacra ripiglia» (Ivi, p. 1).

⁶ Non identificabile né nel ricco catalogo curato da Caterina Furlan (*Il Pordenone*, Milano, Electa, 1988), né altrove. Per un ampio quadro bibliografico sul pittore si rimanda a quanto contenuto in *Il Rinascimento di Pordenone: con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, Catalogo della Mostra (Pordenone, Galleria d'Arte Moderna/Parco Galvani, Museo civico d'Arte, 25 ottobre 2019-2 febbraio 2020), a cura di C. Furlan e V. Sgarbi, Milano, Skira, 2019.

rapidamente perso la fama che si era guadagnato nel corso della sua esistenza: i suoi meriti artistici erano stati progressivamente misconosciuti, offuscati dalla luce di quelli di Tiziano, Tintoretto e Paolo Veronese, sui quali si sarebbero quasi totalmente concentrati gli sforzi elogiativi dei più, e anche le sue opere, benché apprezzate dai teorici e ricercate da amatori e collezionisti, sarebbero divenute oggetto di indagine sistematica da parte della critica solo a partire dai primi decenni del XX secolo.⁷ Stupisce molto, di conseguenza, non solo trovare il nome del pittore in una raccolta poetica di inizio Seicento,⁸ ma soprattutto constatare come la lode del friulano venga costruita, più che come mero esercizio letterario, sulla base di un motivato giudizio estetico sull'opera e, in particolare, su quello che questa è in grado di suscitare nell'osservatore. Affiorano così le forme e i temi di quella che sembra lecito definire "poetica della conversione", nella quale anche il diletto derivato dalla visione di un'opera d'arte è in prima istanza di tipo spirituale, ragione per cui le forme liriche tradizionali vengono disciplinate e adattate in modelli poetici edificanti, aggiornati da un punto di vista retorico, ma tali da stimolare il lettore alla devozione. Si tratta di una strategia per cui la parola di Dio, opportunamente avvolta e intrecciata da un commento ed esplicitata attraverso il rimando a una realtà figurativa concreta, diventa cibo adatto anche a chi possiede una cultura povera. In questo modo la poesia sacra viene a occupare un posto di rilievo, complementare rispetto al genere omiletico, al quale, non a caso, il cardinale Gabriele Paleotti aveva invitato anche le arti figurative ad assimilarsi.⁹

All'inizio della composizione, Moro anticipa al lettore il soggetto della canzone, una pittura insieme "meravigliosa" e "celeste". Ricorrendo a motivi elogiativi di antica tradizione, riplasmati con artificio d'avanguardia barocca, evidenzia poi il carattere straordinario della tavola («sopra il *legno* espresse» [v. 67]), affermando, contemporaneamente, che quell'opera era stata dipinta da Dio («non può uscir da mano fral tal frutto» [v. 2], «da man celeste ella già uscio» [v. 7]), ma anche da Pordenone, che dovette certo salire in cielo per poter vedere e poi rappresentare in maniera così vicina al vero «del mio Salvator la bella imago», o si affidò forse alla mano di un angelo o, ancora, scrive il poeta, «quand'egli dipinse il bel lavoro, | Fu consigliere suo l'empireo coro» (vv. 13-24).

⁷ Mi riferisco agli studi di Adolfo e Lionello Venturi, Kurt Schwarzweller e, soprattutto, Giuseppe Fiocco, cui si deve la prima monografia sull'artista, edita dalla rivista udinese «Le Panarie», ma stampata a Pordenone nel 1939.

⁸ Di lì a poco, il nome del Pordenone sarebbe riecheggiato anche nelle parole del Marino, il quale, memore del giudizio vasariano sul pittore, nelle sue *Dicerie sacre* nomina Giovanni Antonio insieme ad altri artisti particolarmente meritevoli: «Et fra coloro, che ne' tempi più a noi vicini fiorirono, mirabil riuscita hanno fatta [...] il Pordenone nella fierezza», Giovan Battista Marino, *Dicerie sacre*, In Venetia, appresso Giacomo Violati, 1615, p. 10.

⁹ Cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane*, In Bologna, Per Alessandro Benacci, 1582.

A questo punto, convertendo al tema spirituale il *topos* petrarchesco e petrarchista della poesia per ritratto,¹⁰ l'io lirico della canzone si incarica – poi fingendo modestia («Né a pien mi trovo di spiegarli arditò» [v. 84]) – di tradurre in parole il «raro ingegno» e l'affettuosa *pietas* del pittore, oscillando di continuo tra la funzione epidittica (la lode del Pordenone, «pittor divino», e delle sue capacità mimetiche) e quella deliberativa (l'invito alla contemplazione). Al centro della scena sta la tavola raffigurante il volto di Cristo, mentre l'io lirico, nella sua posizione di attore e insieme spettatore mistico della forza comunicativa dell'immagine, ricostruisce quella visione nella sua interiorità in modo da estrarne il significato: «E quanto più la miro, io più son vago | Di mirar, d'adorar nel finto il vero, | Che da i dipinti rai parla al pensiero» (vv. 10-12). Ma si faccia attenzione. Sebbene non manchino cenni autobiografici, soprattutto a quel passato da poeta amoroso di cui Moro si pente con sincerità (?) e dal quale gli *Amorosi stimoli dell'anima penitente* segnano un definitivo cambio di passo,¹¹ si tratta di manifestazioni sporadiche: l'io lirico, per la maggior parte del tempo, non parla da Maurizio Moro, ma in quanto rappresentante del genere umano, onde per cui quando dice «io» presuppone, in genere, un «tu» velato.

La sacralità della raffigurazione, la cui adorazione si legittima e giustifica soprattutto per mezzo dell'Incarnazione, quando il Figlio dell'Uomo ha penetrato la materia e l'ha santificata («Adoro sì la bella imago in terra, | Di latria, che convien si al Re beato: | Perché la santa imagine disserra | Il Verbo, ne la Vergine incarnato: | Ch'ebbe fatto mortal serena forma | Da cui quella s'abbella hora et informa» [vv. 55-60]), passa attraverso la messa in risalto degli evidenti punti di convergenza tra l'opera di Pordenone e i due più celebri ritratti acheropiti del Volto Santo: quello

¹⁰ Tra gli altri, se ne è occupata Lina Bolzoni: *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 2008; *Il cuore di cristallo: ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 2010.

¹¹ Già autore di rime intrise di languori decisamente sensuali, il 14 dicembre 1602 Moro vide la *Congregatio pro Indice Librorum Prohibitorum* scagliarsi contro i suoi «Giardino de' madrigali e Selva di varij pensieri», opere zeppe, ammonì scconcertato il cardinale Simone Tagliavia d'Aragona, «di lascivie et obscenità [!] indecenti a qualsivoglia secolare da metter in stampa, e molto più a un prelato religioso» (Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede (=ACDF), *Index*, serie V, vol. I, c. 180r; il documento, datato 1602, è segnalato in M. Bertolini, *L'affetto e la sua misura. Le autorità ecclesiastiche e la regolamentazione della musica nel Cinque e Seicento*, Tesi di Dottorato, Università degli studi di Milano, 2011-2012, p. 98). L'editto riguardava la prima edizione del *Giardino* (In Venetia, presso Gio. Battista Bonfadino, 1593; la *Selva de' varij pensieri*, invece, non fu mai stampata), ma colpiva, indirettamente, anche *I tre giardini de' madrigali* (In Venetia, presso Gasparo Contarini, 1602), che quella contenevano. Sulla proibizione dell'opera, riconfermata in tutti gli *Indici* posteriori, cfr. J. Hilgers, *Der Index der verbotenen Bücher*, Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung, 1904, p. 418; J. Martínez De Bujanda, *Index des livres interdits*, 11. *Index Librorum Prohibitorum (1600-1966)*, par J. Martínez De Bujanda, avec l'assistance de M. Richter, Sherbrooke, Université, Centre d'études de la Renaissance, 2002, p. 638; J. Martínez De Bujanda, E. Canone, *L'editto di proibizione delle opere di Bruno e Campanella. Un'analisi bibliografica*, «Bruniana & Campanelliana», 8/2 (2002), pp. 451-79: 471-2; J. Tedeschi, *Il giudice e l'eretico: studi sull'inquisizione romana*, Milano, Vita e pensiero, 1997, pp. 177 e 354; U. Rozzo, *La letteratura italiana negli indici del Cinquecento*, Udine, Forum, 2005, p. 69.

leggendariamente impresso sul *mandylion* di Abgar V re di Edessa e quello conservato sul velo della Veronica: «Ch'ò da quella d'Abagaro sia tratta, | (Pio Re che desio l'alta figura) | O come quella pur ella sia fatta | Da la man, che formò già la Natura, | E a la Donna fedel toccò già in dono, | Puoi dir che'n lei tutte le gratie sono | Sì ben il vero sovra il legno espresse, | Sì vivo il finto ne' colori aprio, | Che deluse talhor le luci istesse | Dicono quest'è pur l'amato Dio» (vv. 61-70). In mancanza di altre notizie sulla pittura pordenoniana, tale parallelismo si dimostra strumento utilissimo ad una prima definizione della tipologia di raffigurazione che Moro dovette avere di fronte: un volto di Cristo in primissimo piano, uno di quelli che all'epoca del veneziano abbondavano, per esempio, nella collezione romana del cardinale Benedetto Giustiniani.¹²

La descrizione dell'icona occupa la porzione centrale della canzone. A introdurla è una formula nella quale Moro, ricorrendo al collaudato *topos* della Pittura emula di Natura che desta lo stupore del poeta fino a lasciarlo quasi frastornato, dichiara: Con quest'arte mirabile dimostra | Il celebre Pittor la sacra faccia; | Vinta riman Natura, e l'arte giostra | Che la deride, onde n'avien si sfaccia, | La Natura lodar suol tal fatica | Figlia fatta de l'arte emula antica. | La Natura da'l moto, e'l moto e l'ire | L'altra può far, che finge, e scopre il vero | Quella ne' cori semina l'ardire, | Questa ne' volti fa lo sdegno altero. | Fa la Natura i corpi e gli animanti, | E l'arte singolar tele spiranti» (vv. 85-96); per poi precisare: «Io non ogni arte di Pittura appello | Ordinata dal Cielo a tal destino, | Ma questa, che mi serve hor per modello; | Questa del Pordenon Pittor divino. | Con cui la faccia nobile, e vivace | Egli dimostr'a noi del Re di pace (vv. 97-102).

Presupposto di tale assunto è la percezione della raffigurazione pordenoniana non come un ritratto in senso naturalistico, frutto di un'esperienza diretta della realtà, ma come accurata registrazione delle fattezze con le quali si riteneva che il Nazareno si fosse mostrato ai suoi contemporanei: adorare l'icona diveniva allora spiritualmente vantaggioso in quanto permetteva di godere della visione del Volto Santo nel tempo presente, stante il rapporto di diretta somiglianza tra l'immagine dipinta e il suo archetipo.

Le parole scelte nelle successive cinque sestine (vv. 103-132) sono in grado di fare propria tutta la potenza figurativa della tavola dipinta da Pordenone, dando vita a quella che può senza dubbio essere ritenuta l'ecriasi più riuscita dell'autore veneziano.

Il testo è generato tramite la scelta di alcuni dettagli fisionomici (chioma, ciglia, occhi, naso, barba di Gesù), perlustrati in modo da permettere all'ascoltatore di ri-

¹² Cfr. S. Pierguidi, *Sulle raffigurazioni del Volto di Cristo della collezione giustiniani: un episodio di devozione e recupero paleocristiano di primo Seicento*, «Rivista di storia della Chiesa in Italia», LXV (1) 2011, pp. 121-33.

scrivere nella propria mente la rappresentazione pittorica, che è insieme immagine reale e astratta, personalizzazione e spersonalizzazione del volto di Cristo («sacro viso virilmente vago» [v. 129]). In virtù dell'antico legame tra la visione e il processo conoscitivo e non senza impulsi direttamente derivati dalla lirica amorosa, gli occhi (e il senso a questi collegato, la vista) sono l'elemento dominante e non solo in questo gruppo di versi: gli occhi di Cristo innanzitutto, che parlando all'uomo lo richiamano dalle sirene del mondo, lo orientano verso il «vero Sol» e sollecitano al bene, come già fecero, ricorda il poeta proponendo esempi celeberrimi, con la Maddalena, gli Apostoli, la Samaritana e il giovane Lazzaro (vv. 145-176); ma anche gli occhi dello spettatore, ai quali è demandato il compito di presentare al cuore ciò che l'oggetto mostra di sé, attivando quel processo di interiorizzazione dell'immagine che, nelle intenzioni dell'alghense, permette al divino di entrare in contatto diretto con l'anima di chi osserva, sollecitandone gli affetti: «Sento le punte de gli acuti strali | Da le sfere de gli occhi entrar nel seno, | Feritori amorosi anzi vitali, | Ripari contra del mondan veleno, | Ch'apron'a l'Alma, e a questo cor d'intorno | De la gratia celeste il chiaro giorno» (vv. 139-144).

L'adesione allo spettacolo della rappresentazione si manifesta in un duplice modo: da un lato come comprensione mistico-intellettuale del messaggio cristologico veicolato dalla tavola, che nel frattempo è divenuta vera e propria "immagine parlante" (si leggano le ultime dieci sestine), dall'altro come esame interiore, tramite il quale l'io lirico-umanità riconosce la propria triste condizione e si propone di attivarsi per il cambiamento, nel desiderio della perfetta somiglianza con il Creatore: «O cecità mortale [...] | Fin quanto vivrai misera rubella | Del Ciel, vassalla de l'human contento? | Fin quant'ò cieca, o tepida, e di ghiaccio | Vorrai posar de' folli amori in braccio? | [...] Fin quant'Anima mia sarai di pietra? | Fin quanto del tuo cor l'horrido gelo | Ti darà'l verno, per negarti'l Cielo?» (vv. 199-216). Cristo insegna che nell'attesa del giorno del Signore l'uomo, come il servo che attende il suo padrone (Mt 25,14-39), deve essere vigilante e operoso, costantemente impegnato a far fruttare i "talenti" ricevuti; per questo, spiega il canonico con lucido pragmatismo palesando il movente morale che l'ha guidato alla composizione della canzone, è necessario che «l'Alma s'affatichi, e adopre | D'ornarsi di giustizia, e di Pietate. | Di Zelo, di Bontate, e di candore, | Cangi'l terreno nel celeste amore. | Di queste belle forme homai si fregi. | Di queste gemme le sue voglie adorni, | Per piacer fortunata al Re de' Regi. | E se cade nel mal sorga, e ritorni» (vv. 189-196).

L'importanza dell'esortazione va compresa da un lato come il risultato di un impegno personale dell'alghense, il quale, tornato sulla via dello spirito dopo un lungo vagheggiare nelle tenebre del peccato, si fa testimone della potenza della volontà umana, capace di imporsi saggezza e discernimento come uniche strade possibili per raggiungere Dio e la vita eterna promessa; dall'altro all'interno di un

contesto generale che vede la letteratura religiosa in volgare ancora impegnata nella diffusione dei contenuti conciliari a più ampi strati della popolazione.¹³ In questo senso, perifrasi, metafore e i frequenti richiami agli *exempla* diffusi dalla predicazione nella seconda metà del Cinquecento e nei primi anni del Seicento (laddove dottrina e pietà accolgono, armonizzandole, anche suggestioni di natura mistica) risultano, nel discorso di Moro, coefficienti retorici funzionali al rafforzamento dell'impianto espressionistico e alla tessitura di un ornato poetico teso al diretto coinvolgimento del lettore che il veneziano è chiamato a educare. Pur rispondendo a istanze devozionali urgenti, difatti, i significati biblici appartengono al dominio letterario, di cui impiegano strategie e metodi comunicativi, talvolta retorici, certo, ma comunque diretti ed efficaci tanto quanto le immagini.¹⁴

A giusta conclusione di questo percorso penitenziale, che trova nelle lacrime la manifestazione più eloquente dei sentimenti devoti stimolati dall'opera di Pordenone, Moro torna al valore primo della rappresentazione pittorica, che è sì memoria della realtà corporea di Cristo incarnato, ma ancor di più anticipazione simbolica del mistero di salvezza, della visione di cui i giusti godranno alla fine dei tempi: «Poi lagrimando sospirosa, trista, | [l'anima] Brami d'unirsi teco in Paradiso; | E di fruire la beata vista | Che i tesori celesti ha nel suo viso: | Per gioir sempre, e non partirsi mai | Dal caro incendio de gli amati rai. | E com'in questa [immagine] mi compiaccio, quella | Alhora sia del petto e gioia, e pace, | E d'ambe l'anima volontaria ancella; | E de l'amor divino il cor fornace. | De' pensir de' desir l'unico segno | Quel de' beati Eroi felice regno» (vv. 229-240).

¹³ Per una ricognizione generale sulla lirica sacra tra Cinquecento e Seicento si vedano almeno: *La scrittura infinita: Bibbia e poesia in età medievale e umanistica*, Atti del Convegno (Firenze 1997), a cura di F. Stella, Bortoni-Impruneta, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001; *Scrittura religiosa. Forme letterarie dal Trecento al Cinquecento*, a cura di C. Delcorno e M.L. Doglio, Bologna, Il Mulino, 2003; G. Fragnito, *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte prima)*, con l'aggiunta di un *Saggio di bibliografia della poesia spirituale (1470-1600)*, in *Paradigmi e tradizioni*, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 127-282; *Rime sacre dal Petrarca al Tasso*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2005; S. Carrai, *La lirica spirituale del Cinquecento*, in Id., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 123-35; *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M.L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007; *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di E. Ardissino ed E. Selmi, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009; *La Bibbia nella letteratura italiana*, 6 voll., opera diretta da P. Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2009-2017; M.L. Doglio, *Scrivere di sacro. Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2014; A. Quondam, *Note sulla tradizione della poesia spirituale e religiosa (parte seconda)*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Canterano, Aracne, 2020, pp. 129-248; P.G. Riga, *Esegesi e teoria della lirica spirituale nel Rinascimento*, in *Lirica e sacro tra Medioevo e Rinascimento (secoli XIII-XVI)*, a cura di L. Geri e E. Pietrobon, Canterano, Aracne, 2020, pp. 249-80.

¹⁴ Per meglio comprendere l'impegno poetico di Moro in chiave spirituale e devozionale, si veda l'apparato testuale composto dal veneziano per la citata *Piccola Passione* lagunare, opera questa, precisa l'editore Donato Rasciotti nella dedicatoria all'arciduca Ferdinando d'Austria, pensata per «pascere gli occhi dell'anime contemplatrici» sia attraverso «la muta Poesia del Durerero, che parla ancor tacendo ne' vaghi intagli», sia per mezzo «di quella del Moro, che diletta, e move a pietade ne' leggiadri versi» (Dürer, Moro, *La Passione di N.S. Giesu Christo*, cit., c. n.n. segnata A2v).

In questo contesto, lo strumento poetico si rivaluta ancora una volta come ponte di collegamento tra l'oggetto e il pubblico. Rendendo possibile il passaggio di confine dall'esteriorità della rappresentazione pittorica all'interiorità dei contenuti che questa sottende, infatti, la parola si fa guida verbale alla corretta comprensione della sostanza spirituale dell'immagine e, allo stesso tempo, strumento potenzialmente sostitutivo di questa, con la quale cerca di concorrere prefigurando motivi di rara efficacia per connotazione visuale. Ecco allora che, pur in assenza dell'oggetto artistico reale, oggi perduto, non ci è difficile immaginare quale dovette essere l'aspetto dell'opera di Pordenone: una tavola con il volto di Cristo in primo piano, abbiamo detto, un Cristo raggiante, dagli occhi vividi, probabilmente color miele, le sopracciglia scure e i sembianti vaghi; un Cristo privo di corona di spine e di ogni segno di sofferenza fisica, con una chioma folta lunga fino alle spalle e una barba bionda che scendeva bipartita, ondolandosi, dalle guance fin quasi al petto. Un Cristo, insomma, perfettamente rispondente ad un *cliché* iconografico consolidatosi sulla base di fonti antiche più o meno attendibili – da ultima, la pretesa *Lettera di Lentulo*¹⁵ – e simile, nelle fattezze, a quello dipinto dal pittore friulano nella tela con l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena* del Museo Cristiano di Cividale del Friuli.¹⁶

Resta da capire dove il poeta alghense poté ammirare la veneranda icona del maestro. Venezia resta il luogo più probabile; sappiamo infatti che negli anni che precedettero la pubblicazione degli *Amorosi stimoli* Moro si spostò raramente dalla sua città natale, anche a causa delle «difficoltà che corrono dell'andar a zonzo li religiosi», come scrive in una lettera indirizzata all'amico Bartolomeo Burchelati.¹⁷ A Venezia, oltre alla chiesa eretta sull'isola che aveva dato il nome alla Congregazione, i canonici alghensi officiavano Madonna dell'Orto, luogo dal quale il nostro firmò spesso lettere e dedicatorie.¹⁸ Qui si trovava, lo ricordiamo, la grande

¹⁵ Sul testo, oramai riconosciuto come non autentico anche dalla critica più temperata, C. E. Lütz, *The Letter of Lentulus describing Christ*, «Yale University Library Gazette», L 1975, pp. 91-7. Per una riflessione storico-artistica sull'origine dell'immagine di Cristo, si veda M. Bacci, *L'invenzione della memoria del volto di Cristo: osservazioni sulle interazioni fra iconografia e letteratura prosopografica prima e dopo l'Iconoclastia*, in *Medioevo: immagine e memoria*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 24-28 settembre 2008, a cura di A. C. Quintavalle, Milano, Electa, 2009, pp. 93-108.

¹⁶ Cfr. Furlan, *Il Pordenone*, cit., n. 77, pp. 211-14.

¹⁷ *Fondo Bartolomeo Burchelati*, Treviso, Biblioteca Comunale di Borgo Cavour, Ms. 1046, b. 3, fasc. IV, s.fasc. 2.6.

¹⁸ Ci riferiamo alla lettera di Maurizio Moro a Giuseppe Policreti, spedita «Da S[an]ta Maria dell'Horto, adì 9 del presente del [15]90», e alle due missive inviate a Bartolomeo Burchelati «Da l'Horto, li 13 del presente del 1593» e «Da l'Horto li 14 del presente del 1593» (*Fondo Burchelati* [ms. 1046], cit., b. 2, fasc. III, s.fasc. 6.2; b. 5, fasc. VIII/A, s.fasc. 19; b. 5, fasc. VII/A, s.fasc. 12), oltre che alle dedicatorie premesse a M. Moro, *Sonetti del reverendo P.D. Maurizio Moro, canonico secolare, della Congregazione di S. Giorgio d'Alga di Venetia. All'illustriss. consigliere, et gravissimo senatore, il clarissimo signor Pietro Marcello*, In Vicenza, Appresso Agostino dalla Noce, 1589; Id., *Rime spirituali, et funerali, del R.P. Don Maurizio Moro Canonico Sec.re della Cong.ne di*

pala raffigurante il *Beato Lorenzo Giustiniani con i Santi Ludovico da Tolosa, Francesco, Bernardino da Siena, Giovanni Battista e due canonici*, eseguita da Pordenone per l'altare della famiglia Renier, nella navata sinistra della chiesa, tra il 1528 e il 1532 e ora alle Gallerie dell'Accademia.¹⁹

Sfortunatamente Moro non fornisce alcun dettaglio utile ad identificare il luogo di ubicazione della tavola e nessun'altra opera del pittore friulano figura negli inventari dei beni custoditi dai monaci dell'Orto. Ovunque fosse, comunque, la *sacra imago* fu cosa preziosa per l'alghense e la canzone che abbiamo presentato basta a dimostrarlo. Con un esercizio contemplativo sospeso tra immaginazione e materializzazione, l'autore veneziano ci regala la testimonianza di un'opera non altrimenti nota, imponendosi, nel contempo, quale fonte preziosa per la storia dell'arte e figura imprescindibile per la riscoperta di un genere, quello della poesia sacra, che non smette di riservare sorprese.

S. *Giorgio in Alega di Venetia*. Al M. Mag. et R. P.F. Stefano Maconzini Veronese prior metiss. di S. Sebastiano di Venetia consecrate, In Trevigi, presso Angelo Mazzolini, 1590.

¹⁹ Sull'opera Furlan, *Il Pordenone*, cit., n. 75, pp. 205-20; S. Pierguidi, *Pordenone's Beato Lorenzo Giustiniani altarpiece: its patronage and a new data*, «The Burlington Magazine», CXLVIII (1244) 2006, pp.764-6.

Forme della poesia

PAOLO DRIUSSI

Università degli Studi di Udine

paolo.driussi@uniud.it

Abstract: Text analysis is a wide, and rich, field for research. The formal linguistic analysis of texts is not widespread, certainly not in Italy, but can profitably help in reading and interpreting. This can easily be seen with poetry. In this article I introduce some foundations of this approach and show how they apply to two poems in order to present some of its benefits.

Keywords: Text analysis; formalism; functionalism; linguistics; literature.

1. Il modello formale di analisi del testo

I modelli di approccio al testo dal punto di vista linguistico sono stato chiariti in Italia da Cesare Segre, che è riuscito a dare un quadro di ciò che può essere l'analisi linguistica del testo e dei suoi limiti rispetto a quella critica, e ne ha descritte le caratteristiche sviluppate dagli studiosi italiani, con una particolare attenzione agli aspetti storicistici.¹ Segre stesso propone l'approfondimento di alcuni tratti formali del testo che solitamente sono poco presi in considerazione, soprattutto nel tentativo di riconoscere l'importanza della forma accanto a considerazioni ermeneutiche critiche. In particolare egli sottolinea l'importanza dell'analisi funzionale,² pur mettendone in evidenza i limiti. Può introdurre così il concetto di "messaggio" studiato dalla linguistica, che pure non esaurisce la comunicazione del poeta, e che costituisce pertanto solo una parte dell'analisi da svolgere. In questo modo Segre sottolinea l'importanza dei metodi critici e del contributo storiografico nell'analisi poetica, riconoscendo i limiti di quella strutturalista, ed in particolare di quella che si richiama al formalismo russo. In modo più radicale si occupa di forma anche Beccaria, che avviò questo tipo di analisi proponendo di concedere più attenzione proprio al solo aspetto linguistico formale. Il suo volume sull'argomento³ è molto vicino allo spirito di questo articolo, anche se in quel caso l'analisi formale si riduce spesso a pochi versi di un'opera e non ne approfondisce il valore formale

¹ C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969. E anche C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

² Segre, *I segni*, cit., pp. 25-6.

³ L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989, prima edizione 1975.

complessivo. Successivamente sono stati proposti anche altri modi di leggere il testo, più sincretici della mentalità italiana di analisi. Balboni, per esempio, presenta una interpretazione in cui la forma viene mostrata come accompagnamento della semantica.⁴ Il suo lavoro è molto vicino alle necessità della didattica. Con gli anni settanta e soprattutto ottanta dello scorso secolo gli sviluppi della linguistica testuale hanno permesso di elaborare analisi formali del testo che possono contribuire anche all'analisi letteraria forse più di quanto proponesse Segre nel 1969. Non possiamo dimenticare le opere di de Beaugrande e Dressler,⁵ di Fónagy⁶ per arrivare poi alla *summa* di Brinker,⁷ peraltro di tenore leggermente diverso rispetto agli altri autori citati.

Due importanti spunti di riflessione, sia pure indiretti, per l'analisi linguistica formale del testo vengono dalla narratologia di Genette.⁸ Nel primo di questi ci ricorda che la retorica classica è stata svalutata nel suo contenuto dopo la pubblicazione del *Traité des tropes* di Dumarsais, nel 1730, che ne ridusse lo studio soltanto a quello delle figure, dimenticandone la parte grammaticale e dunque formale.⁹ Genette poi fa una interessantissima osservazione che toccando una questione narratologica mostra proprio l'importanza della forma e la sua funzionalità. Egli infatti ricorda l'inadeguatezza nel presentare le forme come racconti in prima o terza persona, giacché questa espressione non dà conto del fatto narrativo, ma solo di quello grammaticale, cioè dell'applicazione di regole formali. La scelta dipende invece dall'atteggiamento narrativo scelto dallo scrittore stesso, atteggiamento che Genette suggerisce di definire omodiegetico oppure eterodiegetico.¹⁰

A contribuire ancora al valore della analisi formale è una teoria grammaticale che sviluppa in dettaglio per tutto il codice linguistico questa posizione di Genette, riprendendo per questo le teorie neurolinguistiche di Levelt sulla produzione del linguaggio: si tratta della Functional Discourse Grammar.¹¹ Questa grammatica può essere affiancata al modello di grammatica del testo proposto da Werlich,¹² e assieme chiudono con applicazioni moderne l'anello iniziato dalla retorica classi-

⁴ *Analisi del testo letterario: dieci applicazioni del metodo contestuale dinamico*, a cura di T. Slama-Cazacu, Roma, Bulzoni, 1988.

⁵ R.-A. de Beaugrande, e W.U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

⁶ I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.

⁷ K. Brinker, Klaus, *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 4., durchgesehene und ergänzte Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 1997.

⁸ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁹ Genette, *Figures*, cit., p. 23.

¹⁰ Ivi, p. 252.

¹¹ K. Hengeveld e L. Mackenzie, *Functional Discourse Grammar. A typologically-based theory of language structure*, Oxford, Oxford University, 2008.

¹² E. Werlich, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1976.

ca, la quale è a tutti gli effetti una grammatica dettagliata che spiega le forme della composizione in funzione delle intenzioni comunicative e con i tropi abbellisce tali forme facilitandone l'accettazione da parte dei riceventi. Ideale momento di inizio della maturazione di una moderna analisi formale del testo è lo sviluppo del formalismo russo all'inizio del XX secolo, per avere un quadro del quale si può fare riferimento al volume miscelaneo curato da Todorov pubblicato anche in Italia.¹³

Sono queste le teorie cui mi rifaccio qui per mostrare l'importanza dell'analisi della forma linguistica di un testo, anche e soprattutto letterario, come complemento di altri approcci critici. Di queste teorie, note o comunque facilmente conoscibili, dettaglio qui soltanto le ricerche di Fónagy sulla ripetizione creativa.¹⁴ Grazie al suo lavoro possiamo riconoscere nel loro valore anche artistico (dal punto di vista psicologico) alcuni tratti compositivi che richiamano quelli di accettabilità e informatività proposti da de Beaugrande e Dressler:¹⁵ il concetto di distensione e tensione. Tensione e distensione si ritrovano anche nella musica e richiamano da una parte lo sforzo che il ricevente deve fare per comprendere il messaggio o almeno per porvi attenzione, da altra parte il momento di soddisfazione nel trovare un punto di arrivo, la chiave interpretativa del messaggio stesso. La sapiente commistione di questi elementi rende efficace – e talvolta artistica – la comunicazione.

Fónagy spiega poi in modo semplice e chiaro la possibilità espressiva che in questa direzione offre la ripetizione, uno strumento compositivo particolarissimo, giacché può realizzarsi a tutti i livelli della comunicazione. A livello fonetico vi sono la comunissima rima e tutte le assonanze e allitterazioni. Si possono ripetere parole, metafore ed infine intere strutture frasali. Quando tali ripetizioni sono lontane tra loro costituiscono i parallelismi, che nella proposta di Fónagy non si limitano evidentemente alle tipologie riconosciute nella Bibbia, cioè le prime studiate da questo punto di vista. L'analisi formale del presente lavoro viene realizzata con l'utilizzo di tali strumenti teorici, mostrando il contributo che apportano allo studio della letteratura.

La necessità di una analisi formale può nascere quando si voglia comprendere le motivazioni di una lettura, motivazioni sia semantiche sia emotive. Oppure quando si voglia amplificare un certo contenuto, o ancora spiegare perché una poesia piace alla prima lettura e non se approfondita, o viceversa spiegare perché un testo apparentemente noioso si fa leggere sino alla fine e ricordare. La chiave dell'interpretazione è appunto l'atteggiamento psicologico suscitato dalla combi-

¹³ *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Seconda edizione, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁴ Fónagy, *La ripetizione*.

¹⁵ de Beaugrande e Dressler, *Einführung*.

nazione di forma e semantica. Lo scopo dell'analisi formale non è quello di mostrare lacune in altre interpretazioni, bensì di arricchirle e approfondirle spiegando le funzioni che vengono realizzate da specifiche forme scelte dall'autore.

Il modo più immediato per comprendere questa analisi è concentrarsi sulla domanda che ne è la chiave di volta: perché? Perché il poeta usa le rime? Perché ha scelto quella versificazione particolare? Perché ha deciso di esprimersi senza utilizzare ripetizioni? Perché le ripetizioni costituiscono un elemento ossessivo della composizione? Perché le metafore sono tanto complesse? Perché non ha utilizzato nessuna inarcatura? Perché ha alternato versi di lunghezza sillabica diversa? E perché ha fatto ciò proprio in quel particolare segmento di testo?

Spesso si leggono analisi che elencano con dovizia tutti i tratti retorici di un testo, ma che non spiegano il motivo di quelle scelte e della loro efficacia. A questa comprensione vuole contribuire l'analisi formale funzionalista. Infatti Beccaria ci indica che

[i]l metro, o l'organizzazione ritmica di certa prosa d'arte, costituiscono senza dubbio un vincolo disciplinare che resiste e s'impone allo scrittore; ma quel vincolo gli s'impone non per impedire, ma per suggerirgli la propria libertà. È un vincolo non normativo ma inventivo, dotato di una efficacia operativa non indifferente. Non dico che l'adozione di una certa figura metrico-sintattica, di un determinato metro, sia un atto di poesia, dico che è comunque un atto creativo. Creativo, s'intende, non in senso puro, ma in senso combinatorio [...].¹⁶

Nel promuovere un'analisi linguistica formale del testo è importante riconoscere l'ancillarità di questo approccio rispetto alle forme di analisi e commento del testo letterario. Lo scopo di una tale analisi è di ampliare le possibilità interpretative riconoscendo l'impatto che la forma della composizione può avere sul lettore nella comunicazione. Come ricorda ancora Beccaria:

In poesia il significato del discorso non è mai in grado di accogliere tutto il senso (né lo è il significante da solo). Il senso poetico si compie nella combinazione di un significato calato in convenzioni ritmiche vincolanti e di un significante liberato in semasiologizzazioni di suoni o di figure ritmiche.¹⁷

¹⁶ Beccaria, *L'autonomia*, cit., p. 7-8.

¹⁷ Ivi, p. 5.

Beccaria ha sicuramente proposto un modello di analisi rigorosamente formale, ma in quel caso fu fatta la scelta di studiare pochi versi alla volta, spesso avulsi dal contesto, ovvero slegati dalla composizione cui appartengono. In tale modo si perde quella relazione tra diverse parti di una composizione che ne permette una più completa interpretazione. Rimane sicuramente la gioia espressa dalla sonorità, dal ritmo, ma è più difficile decidere il carattere effettivo e l'impatto complessivo di questi tratti sulla composizione.

Il modello sincretico di analisi del testo qui proposto vuole tentare di rileggere le opere per cogliere la complessa relazione tra senso e forma, con la convinzione che si possa arricchire ulteriormente l'analisi critica proprio grazie allo studio della forma. Il modello viene presentato suggerendo qualche interpretazione formale di due composizioni poetiche, giacché la poesia concentra in sé molti tratti caratteristici dell'uso della lingua.

2. Analisi

2.1. *L'infinito*

Il primo componimento presentato qui è *L'infinito* di Giacomo Leopardi.

L'infinito

- 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- 3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4 Ma sedendo e mirando, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6 Silenzi, e profondissima quiete
- 7 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
- 8 Il cor non si spaura. E come il vento
- 9 Odo stormir tra queste piante, io quello
- 10 Infinito silenzio a questa voce
- 11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
- 12 E le morte stagioni, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- 14 Immensità s'annega il pensier mio:
- 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Per mettere in evidenza la metodologia utilizzata, l'analisi linguistica formale viene presentata qui nel suo svolgimento ed il risultato non viene pertanto reso in maniera discorsiva, quanto nel suo farsi attraverso diverse riletture. È possibile naturalmente proporre alcune osservazioni linguistico-formali senza riletture, ma

è più facile spiegarle nel contesto specifico che le richiede, ed è necessaria comunque una finalità precisa per scegliere cosa osservare delle molteplici caratteristiche di un componimento. Lo spirito di questo articolo vuole essere piuttosto quello di suggerire possibili modi di guardare alla forma poetica.

Cominciamo così ad osservare la scrittura della poesia. Salta facilmente all'occhio la mancanza di rime. È possibile verificare velocemente che tutti i versi sono endecasillabi. Il poeta ha dunque scelto di utilizzare una forma ritmica attestata rompendo tuttavia con la tradizione (su questo punto si può leggere un interessante intervento di Buonofiglio.¹⁸ Al solo sguardo in tre degli ultimi quattro versi è vistosa la ripetizione della congiunzione *e* come anafora iniziale, congiunzione che compare anche al secondo verso.

Facendo una prima lettura si nota scorrevolezza nel testo, la cui struttura non sembra assecondare la suddivisione in versi. Tuttavia nel verso «l'intonazione del senso può sempre essere sostituita con quella ritmica a lei correlata in coppia e così evidenziarla in modo ancora più netto», suggerisce Beccaria¹⁹ citando Lotman. Colpisce, soprattutto nella prima parte, una prevalenza del suono /s/, che è presente in ogni verso ma in particolare manca nell'ultimo, ciò che si sente con una certa evidenza e sembra mettere in risalto foneticamente proprio questo messaggio finale, isolandolo dal resto, o forse esaltandolo per questa sua caratteristica costruita lungo tutta la composizione. Una approfondita riflessione sulla forma potrà confermare oppure smentire questa osservazione.

Dopo avere notato la fluidità della lettura possiamo cercare le unità di senso che sono riconoscibili. Riscontriamo così una prima unità di tre versi, seguita da una più lunga ma anche più spezzata nel suo svolgimento, che parte dal verso 4 per concludersi al verso 8, con una pausa grafica al verso 7; pausa che – come vedremo – aiuta a distinguere meglio la riflessione del poeta dall'emozione provata. Questa unità può essere divisa in tre parti: ad una collocazione temporale esplicitata da due gerundi (*sedendo e mirando*) segue la considerazione personale costruita con una anastrofe. Infine ai versi 7 e 8 viene presentata una condizione che può essere compresa e condivisa dai lettori. La terza unità comincia al verso 8 per concludersi al verso 11, dove introduce la quarta unità, che finisce al verso 13. La conclusione poi è ulteriormente suddivisa in due parti, con i versi 13-14 e poi con il verso 15, isolato. Vale la pena sottolineare come dopo l'introduzione di tre versi le unità hanno una lunghezza decrescente di cinque, quattro, tre, due e un verso, quasi a condurre il lettore ad una levità sempre maggiore, laddove sicuramente, an-

¹⁸ M. Buonofiglio, *L'inquietudine ritmica dell'In(de)finito. Rileggere ritmicamente «L'infinito» di G. Leopardi, «Il Segnale», XXXV (104) 2016, pp. 92-7.*

¹⁹ Beccaria *L'autonomia*, cit., p. 16.

che strutturalmente, l'impegno interpretativo, la difficoltà di comprensione vanno sempre scemando. Anche questa caratteristica può motivare la scorrevolezza nella struttura.

Le unità che sono state indicate sono a loro volta caratterizzate da una struttura interna che vale la pena studiare con una nuova lettura. L'analisi della prima terzina già ci introduce a scoprire l'uso dell'inarcatura in questo componimento. La prima inarcatura in effetti non sembra tale, perché è solo la congiunzione d'inizio secondo verso che la realizza. Il primo verso è comunque concluso, ma contiene il predicato nominale riferito anche a *questa siepe*, il secondo verso invece crea subito una piccola tensione. Infatti l'anastrofe impedisce di comprendere immediatamente il valore funzionale del sintagma «da tanta parte». Questa tensione diventa la chiave di attenzione per il lettore: la conclusione del verso non è il momento di riposo e distensione proposto dalla rima, ma il tema su cui viene chiesta l'attenzione. Il momento di distensione diventa allora la proposizione stessa, la spiegazione di questa tensione, spiegazione realizzata soprattutto con la conclusione nel verso successivo all'inarcatura. In questo modo il terzo verso spiega il complemento «da tanta parte». Ma la conclusione con *esclude* invoglia con la sua semantica a continuare la lettura per comprendere qualcosa di più, nonostante sia caratterizzata da un punto fermo a fine verso. Il successivo verso concluso sarà l'11, con caratteristiche particolari perché continua con una lista, e poi il verso 14, dove finisce il testo descrittivo dell'esperienza narrata per lasciare spazio all'ultimo verso descrittivo dell'emozione provata.

Al terzo verso dunque l'uso di *esclude* invita a continuare la lettura, che si rivela una complessa osservazione lunga quattro versi e mezzo. Introdotta dai due gerundi, con valore temporale, segue una lista di ciò che lo scrittore immagina. La lista viene realizzata con due inarcature che spezzano il sintagma oggettivale, mettendo in risalto – in ultima posizione di verso – *interminati* e *sovrumani*, per poi concludersi alla fine di verso con la testa del sintagma *profondissima quiete* prima di specificare cosa succede ai concetti di *spazi*, *silenzi* e *quiete*. La posizione in finale di verso contribuisce ad assecondare il significato della *quiete*, mentre l'inarcatura di *interminati* e *sovrumani* esalta queste caratteristiche alla lettura. L'assonanza realizzata con /a/ ed /i/ contribuisce a tenere unita la lista di ciò che il poeta si finge nel pensiero. Non può essere un caso, evidentemente, che sia l'unica assonanza conclusiva di verso presente nella composizione. Sembra quasi che questa parte della poesia, la più lunga che vi si può riconoscere dal punto di vista sintattico, utilizzi anche questo tratto formale per sottolineare il contenuto relativo a qualcosa che richiama l'infinito del titolo. Questa relazione, peraltro non esplicitata, suggerisce che il titolo sia una parte importante della lettura del pezzo.

La conclusione di questa unità, con la proposizione endecasillaba *ove per poco* | *il cor non si spaura*, mostra tratti prosodici interessanti. La formula iniziale di questa conclusione sembra assecondare il concetto di pochezza, con la struttura pentasillabica dove seconda e terza sillaba (ricordo che /o/ iniziale è in sinalefe) sono tenute vicine dalla vocale /e/, le ultime due dalla vocale /o/, mentre il suono /p/ contribuisce a mantenere l'unità di tutta l'espressione. La suddivisione in tre parole dà l'impressione della sospensione del respiro di chi «si spaura». Naturalmente la /o/ di *cor* richiama la vocale della parola precedente ed il suono che comincia, sia pure in sinalefe, la proposizione. L'analisi formale di questa struttura ci mostra il modo in cui il poeta suggerisce di leggere l'endecasillabo, giacché la sinalefe di *ove* permette di leggere appunto le parole brevi scandendole per dare l'impressione del respiro che è in affanno, e mettendo il *poco* in evidenza. Questa proposizione è poi una affermazione non personale del poeta, non riflessiva, bensì condivisione di un'esperienza possibile per tutti gli uomini, caso unico nel componimento.

Non può tuttavia fermarsi qui il lettore, perché il punto è a metà verso, dopo un settenario. L'occhio coglie subito la congiunzione *E* che lo invita a proseguire. Non è una congiunzione che continua un elenco, ha piuttosto valore presentativo. Segue infatti una nuova descrizione del vissuto del poeta, ancora realizzata con anastrofi. A conclusione di questa unità, al verso 11, la pausa è indicata con due punti dopo la quinta sillaba, creando in questo modo ancora maggiore tensione per continuare, giacché indica la volontà di specificare in ciò che segue quanto scritto. Viene infatti utilizzata nuovamente una congiunzione *e* con valore presentativo, cui segue però una lista di ciò che *sovvien*, lista caratterizzata dalla ripetizione della congiunzione *e* coordinativa. Una lista incalzante, dopo che finalmente abbiamo un verso senza inarcatura, o piuttosto un emistichio concluso dal punto di vista comunicativo: «mi sovvien l'eterno».

La lista si conclude ancora una volta a metà verso, precisamente dopo la sesta sillaba, formando un verso tronco (dunque un settenario, se letto autonomamente, non come parte dell'endecasillabo). Se logicamente il lettore sembra giunto ad una conclusione, l'avverbio *Così* che comincia la proposizione successiva ripropone subito una tensione interpretativa che invita alla continuazione. E i due punti a conclusione del verso 14 potrebbero corrispondere ad un punto ed indicare la fine del componimento, ormai dispiegato in tante descrizioni, ma sono invece una pausa breve che indica continuazione, e questa continuazione si realizza nell'ultimo verso, una affermazione assoluta, senza anastrofe. È interessante l'utilizzo di *e* ancora presentativo. La lettura del messaggio sembra dunque rafforzare l'impressione, che si era avuta all'inizio, della messa in rilievo di questo verso per la

mancanza del suono /s/ e la caratteristica di essere un verso contenente una intera proposizione conclusa.

A questo punto dell'analisi sorge una riflessione sull'utilizzo delle inarcature, con la loro frequenza fanno pensare alla ripetizione di una formula comunicativa. Possiamo considerarla una scelta ritmica, perché se scegliamo appunto una lettura ritmica accoppiata con l'endecasillabo, come abbiamo visto la pausa di fine verso mette in evidenza il termine utilizzato in quella posizione, che viene risolto nel primo emistichio del verso successivo. Mi pare allora che effettivamente il lettore, una volta compreso il meccanismo, possa aspettarsi questo modo di convogliare il messaggio da parte del poeta. In questo senso l'uso frequente dell'inarcatura realizzata sempre con criteri simili rappresenta anche il modello ripetitivo che ammette la distensione per il lettore/ascoltatore.

Giunti alla fine di questa lettura possiamo notare che la parola del titolo non si ripete come sostantivo nella composizione, ma solo come aggettivo e per questo siamo portati a pensare che il titolo sia parte integrante della poesia. Esso crea una tensione nel lettore per comprendere come la narrazione sia contenuta in questo infinito. Il primo verso *a maggiore* presenta una struttura regolare. Con l'espansione temporale è possibile posporre il soggetto senza creare tensione interpretativa. Il lettore potrebbe forse scegliere se mettere particolare enfasi su *caro*, oppure su *fu*. In nessun caso può essere messa sull'avverbio: se il poeta avesse voluto evidenziare *sempre* lo avrebbe posto in altra posizione (per esempio è possibile accentuarlo con «Quest'ermo colle mi fu sempre caro»). Per la sua posizione si evidenzia invece la caratteristica di accompagnare l'aggettivo *caro*, e sembra naturale anche l'associazione con il titolo *L'infinito*, introducendo così all'inizio una indicazione spazio-temporale molto ampia. Tale indicazione sembra tuttavia in contraddizione con la seconda parte di questa prima unità del componimento, in cui si esclude dallo sguardo «tanta parte dell'ultimo orizzonte» e si riporta la realtà, e il pensiero, allo spazio confinato dalla siepe.

La seconda unità si apre con un *ma* a inizio verso. Diversamente da quanto fatto da Sarteschi,²⁰ in una analisi linguistica formale non è facile leggere il *ma* del quarto verso come avversativo, giacché sembra piuttosto avere la funzione indicata dal GDLI al terzo significato del lemma: «Serve a richiamare l'attenzione, a precisare ciò che si sta per dire rispetto all'affermazione precedente».²¹ Insomma, anche se lo sguardo è escluso dall'orizzonte l'uomo può sognare, immaginare, “fingere” spazi non angusti, ovvero tanto aperti che al cuore manca poco per impressionarsi,

²⁰ S. Sarteschi, *L'infinito e il piacere del «contrasto»*, «Quaderns d'Italià», 15 2010, pp. 139-53.

²¹ *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Bàrberi-Squarotti, Torino, UTET, 1966-2002, XXII voll.

spaventarsi. La conclusione di questa precisazione mostra poi la maestria del poeta, esaltata dalla scelta di porre in fine di verso la locuzione *per poco*, lasciando sospeso con l'inarcatura ciò che per poco non accade: il fiato sospeso di chi sta per avere paura e poi riesce a controllarsi. Si tratta di una leggera tensione che il lettore sa di risolvere subito, perché questo prevede la regola grammaticale del codice utilizzato applicata alla soluzione ritmico-retorica scelta. Insomma tutta l'unità sintattica rafforza il messaggio di queste parole.

Con l'unità seguente, dei vv. 8-11, il lettore ritrova alcuni elementi ripetuti che portano a riflettere sulla loro funzione: da una parte la *e* col valore congiuntivo, dall'altra l'opposizione insistita dei dimostrativi *questo~quello*, che segnalano nella composizione otto entità determinate, di cui una sola al plurale (*queste piante*). È possibile allora chiedersi se il poeta, che ha scelto di non utilizzare la rima, risolva la necessità della distensione anche con altre forme, oltre alla scelta di concludere le proposizioni ad inizio verso.

Secondo Fónagy²² la ripetizione, di qualunque tipo, è un momento di distensione, di riflessione ma anche di slancio creativo. Possiamo allora riconoscere tra le ripetizioni di parole semantiche la ripresa di *silenzi* con *silenzio*, la ripetizione (due volte ciascuna) delle preposizioni *da* e *tra*, la ripresa di *infinito*, la prima volta come sostantivo la seconda come aggettivo. Contiamo poi tra le parole grammaticali la ripetizione di nove articoli determinativi al singolare e due al plurale: sproporzioni che ci fanno pensare ad una ragione per scegliere tali ripetizioni. Quattro sono invece le forme di sostantivi o aggettivi al plurale, di cui due indeterminate.

La ripetizione della forma del gerundio ai vv. 4 e 11 può essere considerata un parallelismo morfosintattico. Racchiude due testi centrali quasi ad incorniciarli e nel suo trattamento deve essere interpretata come particolarmente raffinata nella scelta. Il parallelismo sembra accentuato dalla uguale posizione ad inizio verso, dopo un monosillabo.

A livello fonetico è possibile svolgere diverse considerazioni sulle ripetizioni. Innanzitutto si mostra la scelta di assonanze per tenere assieme sintagmi o testi. Ritroviamo infatti questo effetto con una scansione che asseconda le unità già riconosciute, e allo stesso tempo ne mostra l'intreccio. I primi tre versi sono tenuti insieme dal suono /e/ e da /r/, laddove anche /m/ è caratteristico del primo verso. In ciascuno dei tre versi si distingue poi una ulteriore vocale caratteristica, /o/ nel primo verso, /a/ nel secondo ed /i/ nel terzo. Il suono /d/, e in particolare la sillaba *-do* intreccia il terzo col quarto verso. I versi da 5 a 8 vedono una importante ripetizione di /s/ e /p/, che da metà del verso 7 si arricchiscono con /o/. Questa vocale insiste sino a *le morte stagioni* del verso 13, mentre dal verso 8 viene affiancata da

²² Fónagy, *La ripetizione*.

/i/, e fanno capolino suoni nasali con il compito di rafforzare l'unità dei sintagmi: «infinito silenzio»; «e mi sovvien l'eterno», con /m/ di *comparando* che sembra essere un *trait-d'union* tra i due. Il suono /m/ diventa poi importantissimo negli ultimi due versi. Vale una prevalenza di /e/ nel primo verso, suono che comunque caratterizza tutti i primi tre versi, per dare spazio alla prevalenza di /a/ nei vv. 4 e 5, che si legano ai due successivi con il suono /s/, mentre la /a/ ritorna, in modo meno evidente che prima, per chiudere l'incartatura del verso 8 con la presenza doppia in *spaura*. Questa unità si intreccia con la successiva per mezzo del suono /o/ che si presenta alla fine del v. 7 e poi si mantiene con regolarità sino a *eterno* del verso 11. L'ultimo verso, il finale della poesia mostra di nuovo prevalenza di /a/ ed /e/, con quest'ultimo suono che è il primo e l'ultimo e si ripete accentuato a metà verso. Come già rivelato alla prima lettura, in tutta la composizione particolare importanza sembra avere il suono /s/ assieme ai suoni nasali /m/ e /n/, particolarmente evidenti nelle opposizioni tra suono e silenzio, tra spazio chiuso e aperto.

Unico nella poesia è l'utilizzo della ripetizione della sillaba SPA, che segnala i confini di una unità sintattica: *SPAzi-SPAura*.

Quasi a cavallo tra ripetizione lessicale e ripetizione fonetica la congiunzione *e* compare all'inizio del verso 2 ed è poi presente dopo la lista dei vv. 4-6. A questo punto il lettore può chiedersi se questa ripetizione continuerà. Si scopre così che su un totale di 106 parole (semantiche e grammaticali) utilizzate nella poesia ben 11 sono la congiunzione *e*, cioè il 10,3%, corrispondenti al 2,5% delle lettere (ed al 20% delle /e/ presenti). Possiamo allora valutare se la congiunzione ci indichi una condizione di unità e distinzione tra le cose, di riconoscimento della singolarità presente nell'universo (o almeno nel mondo reale e immaginato dal poeta), o – al contrario – voglia segnalare l'unità di questo mondo reale o immaginato, pur fatta di singoli elementi tra loro riconoscibili. La scelta di questa interpretazione può avere effetto sulla lettura finale. Certo il peso, sia semantico, sia fonetico, di questa forma nella composizione è cospicuo.

Un altro tratto da valutare a livello grammaticale è la forte presenza di elementi determinati, tratto che ci porta a cercare quelli indeterminati, che sono soltanto due: *interminati spazi* e *sovrumani silenzi*. Un "silenzio" viene peraltro ripreso e determinato al verso 10. L'uso della determinatezza sottolinea dunque una prevalenza di elementi noti a emittente e ricevente: forse un segno di familiarità, di tranquillità, suggerita dalle cose conosciute.

Vale la pena approfondire anche la relazione – che per la natura pronominale degli elementi è una relazione sia grammaticale, sia semantica – tra *questo* e *quello*, che si alternano vistosamente nel componimento. Si nota innanzitutto che l'uso di *quella* nel verso 5 non indica una opposizione, bensì una necessità grammaticale per chiarire il riferimento alla siepe di cui si è scritto tanto prima. Lo stesso vale

per *quello* del verso 9. Il *questa* del verso 10 invece riferisce al vento (e forse alla voce del poeta). Possiamo riconoscere poi che *questo* indica lo spazio circoscritto, noto a chi parla, mentre *Quello* fa riferimento all'orizzonte vero: gli "spazi interminati". Qui diventa importante l'opposizione della coppia di dimostrativi, opposizione che si annulla invece ai vv. 13-14 con il sintagma «questa | immensità» e riporta l'infinito entro il mondo noto del poeta, laddove il risultato finale è la dolcezza del naufragare in una immensità che non è quella reale ma quella del mondo circoscritto dalla siepe, non è l'infinito silenzio, ma lo stormire del vento. In questo modo la circolarità formale del verso costituito da una intera proposizione accentua il contenuto riferito allo spazio del poeta limitato dal colle – che così diventa mare. Mi pare tra l'altro che per la lunghezza e le caratteristiche della composizione, soprattutto del particolare *incipit*, valga la pena segnalare il nesso /ar/ di *caro* e di *mare* a inizio e fine componimento, in una sorta di circolarità sonora, laddove – come abbiamo visto – la poesia si "conclude" al verso 14 con l'aggiunta di un ultimo verso completamente diverso dai precedenti per contenuto, ciò che è rafforzato dalla forma.

Già questa presentazione mostra in che modo l'analisi formale, anche solo parziale come questa proposta, permetta una lettura – sia mentale, sia orale – ed una interpretazione svolte con riflessione e coerenza. Questa interpretazione può essere utilizzata per l'analisi critica e per la realizzazione sonora e guidare nell'interpretazione semantica. Evidentemente poesie di epoche e stili diversi richiedono analisi formali diverse, giacché una composizione che si sforza di rispettare regole metriche e all'interno di queste realizza l'atto creativo e artistico richiede una maggiore attenzione ai particolari retorici legati alla morfosintassi, mentre in una poesia in verso libero avranno probabilmente più peso la scelta lessicale ed il valore della prosodia.

2.2. *Le giovani parole*

È questo il caso di *Le giovani parole*, di Mariangela Gualtieri, per la quale è necessaria l'attenzione ai particolari formali in modo affatto diverso che per *L'infinito*.

Le giovani parole

- 1 Ormai è sazio
- 2 di ferite e di cielo. Si chiama
- 3 uomo. Si chiama donna. È qui
- 4 nel celeste del pianeta –
- 5 dice mamma. Dice cane
- 6 o aurora.
- 7 La parola amore l'ha inventata

- 8 intrappolato nel gelo.
 9 Perso. Lontano. Solo. L'ha scritta
 10 con ditate di rosso
 11 in un silenzio caduto giù
 12 dalla neve.²³

Già guardando la forma di questa composizione è possibile capire che i punti di partenza dell'analisi formale non possono essere quelli della poesia precedente. Non c'è rispetto della versificazione sillabica, non ci sono rime. Potremmo dire che questo componimento è “mostrato” come poesia, più che esserlo come forma. Sulle scelte ritmiche, strutturali e sintattiche sembrano prevalere qui scelte lessicali e interpretative, molto comuni nella poesia contemporanea, che devono essere lette come metafore. Le importanti anafore di *Si chiama* e di *dice* non sembrano occupare una posizione ritmica inserita in una tipica continuità strutturale poetica. Piuttosto aiutano ad indicare il ritmo di lettura. Di poesia, come suggerito da Barbieri,²⁴ rimane la tensione espressa dalla semantica della comunicazione.

Seguono anche qui alcune riflessioni frutto del lavoro di analisi, che in questo caso è più elaborato che per poesie di carattere classico. Rimane estranea a questa mia analisi la valutazione delle motivazioni per utilizzare in *giú* una forma grafica scorretta dell'accento. Poiché si trova anche in altri volumi della collana non sembra essere una scelta dell'autrice.

Quando facciamo una prima lettura di una poesia proposta con una forma come questa la affrontiamo probabilmente già con l'idea di dovere accostarci al testo con attenzione particolare al contenuto informativo. Colpisce però una certa facilità di lettura, la capacità delle parole di scorrere, la capacità delle pause di stimolare la lettura. Da cosa può essere data questa scorrevolezza? Possiamo riconoscerlo con una riconsiderazione della sillabazione. Se la valutiamo verso per verso il quadro offerto è inconsistente: le sillabe sono cinque, dieci (sette più tre), nove (due, cinque e due), otto, otto (quattro più quattro), quattro, undici (che suggerisco di leggere come sei più cinque, per i motivi che spiegherò), otto, dieci (due, tre, due, tre), sette, nove (che si può leggere come cinque e quattro), quattro. L'indicazione più ripetuta è quella di quattro sillabe e del suo doppio. Si nota tuttavia che i quadrisillabi sono tutti giambici, con l'eccezione del penultimo, quello interno al novenario. Si tratta di una ripetizione che può essere vista come un aiuto equivalente alla rima per il lettore, un momento di rilassamento che come tale favorisce l'attenzione sul contenuto semantico, se non ci siano costruzioni sintattiche particolarmente diffi-

²³ M. Gualtieri, *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015.

²⁴ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011.

cili. Colpisce ancora di più una particolare continuità di decasillabi: lo è il secondo verso, ma anche l'ultima sillaba di questo con l'inizio del terzo, e poi l'ultima del terzo con il quarto. Se consideriamo il decasillabo formato dal sesto verso con l'inizio del settimo notiamo che si realizza la lista di parole *mamma, cane, aurora, amore*, una lista che ha la sua ragione d'essere nella comunicazione: sono infatti queste "le giovani parole". Il nono verso è ancora decasillabo, e si può intrecciare il suo ultimo trisillabo con il settenario seguente. Insomma, i decasillabi si svolgono per gran parte della poesia e con un piccolo sforzo possiamo renderci conto che spesso con la loro struttura aiutano la lettura, che permette dunque di porre la dovuta importanza al contenuto semantico, assecondato da quello sintattico.

Salta all'occhio, e all'orecchio se letta con recitazione che asseconda i versi, l'abbondanza di inarcature, introdotte anche dal primo verso, che pure può essere letto come una proposizione completa, proprio come quello de *L'infinito*. Il secondo verso, iniziato per completare la specificazione dell'aggettivo, scardina la certezza del lettore, tanto più quanto la metafora che suggerisce («sazio di ferite e di cielo») è ardita in quanto insolita. Ciò costringe da subito il lettore a pensare al significato indotto dall'autrice. Oppure ad attendere di capire se verrà dato un aiuto all'interpretazione nei versi successivi. La struttura ritmica asseconda piuttosto quest'ultima possibilità.

Il secondo verso continua dopo il punto e si conclude con il trisillabo «Si chiama», il quale pur introducendo evidentemente un'inarcatura, all'interno di questa struttura visiva favorisce la realizzazione di una pausa prima di continuare. Tale pausa ci suggerisce che anche la proposizione seguente, interamente contenuta nel terzo verso, riproposizione parallela di un sintagma con la stessa struttura, possa essere letta con una pausa dopo «si chiama». Se pure introduciamo una pausa dopo la localizzazione «È qui» non otteniamo tuttavia lo stesso effetto che per il sintagma precedente, in quanto l'apposizione espressa dal quarto verso – essendo appunto apposizione – non conclude la proposizione come i complementi del verbo precedente. Ciò crea necessariamente una tensione nel lettore. Successivamente la lineetta che precede la forma *dice* ci può fare pensare all'introduzione del soggetto che esprime il discorso diretto, ma l'anafora di questo verbo introduce due significanti che non possono essere soggetto e ne fa correggere l'interpretazione. A questo punto la tensione creata si distende perché il lettore comprende che il soggetto di questa prima strofa è sempre lo stesso: colui che sta inventando queste giovani parole, come *mamma, cane, aurora*. Allo stesso tempo questa tensione rimane perché il soggetto non viene riconosciuto e non si comprende il senso complessivo dell'intenzione comunicativa.

Il secondo scenario comincia con una proposizione ellittica del soggetto, ma la frase è facilmente comprensibile nella semantica delle parole. La dislocazione

dell'oggetto inventato a sinistra aiuta il lettore ad immaginare la parola *amore* come la quarta delle *giovani parole*, dove forse l'aggettivo *giovane* può appunto essere interpretato come *appena inventato*. In questo modo il lettore, pur ancora ignaro del soggetto, può godere almeno di una parziale distensione, favorita dalla pausa espressa con il punto a fine verso, l'unico senza inarcatura.

Si realizza poi un momento che motiva fortemente la composizione come poesia dal punto di vista linguistico formale. Infatti il settimo verso, il terzo della seconda strofa, comincia con una struttura sillabica esattamente parallela a quella del terzo verso della prima strofa, struttura costituita da giambo, anfibraco e giambo, chiaramente separati tra loro in entrambi i casi.

3	<i>uomo. Si chiama donna.</i>
[...]	
9	<i>Perso. Lontano. Solo</i>

Questa costruzione, che rafforza la lettura del terzo verso con la pausa dopo *chiama*, porta un momento di riposo nella lettura, un punto d'appoggio per il lettore comunque costretto a ripensare le parole per ricostruire il senso dell'intenzione comunicativa. In effetti questo inizio del terzo verso della seconda strofa sembra l'unico momento che non contiene una metafora, benché non definisca univocamente le circostanze evocate.

Ciò che rimane della poesia dopo il nono verso è una sola proposizione la cui struttura (oggetto pronominale, verbo, complemento di strumento, complemento di luogo) è propria del linguaggio quotidiano, ma i cui significanti costringono il lettore ad uno sforzo. Sicuramente tratto poetico è la posizione in topic di «in un silenzio» e la sorpresa della neve, che potrebbe essere peraltro interpretata come momento di minor freddo rispetto al gelo, sia pure con l'ambiguità di essere anticipatore (cade la neve e gela) o quasi conseguenza (il ghiaccio gelato si scioglie e «ritorna neve»). Qui ci troviamo di fronte ad una costruzione molto interessante per la sua semantica, giacché possiamo scegliere se cercare una interpretazione metaforica della parola *amore* scritta nel silenzio con ditate di rosso, una scritta che si può interpretare come un grido, oppure se riconoscere una ipallage mista ad una enallage (del sostantivo *silenzio* per l'aggettivo) che ci fa interpretare il segno della scrittura fatto su neve silenziosa.

Potremmo ancora dire che i predicati della prima strofa sono statici, quelli della seconda dinamici. Addirittura nella seconda strofa troviamo due predicati che indicano creatività: «inventare» e «scrivere». A questo ciascun lettore può aggiungere altri particolari formali per assecondare ogni ulteriore interpretazione che voglia dare al messaggio.

Un tratto formale che sembra molto importante è quello fonetico. Per esempio la assonanza di /l/ nella seconda strofa mantiene unite tutte le proposizioni, che a loro volta sono raggruppate con la assonanza di /a/ come suono riferito alla parola *amore*, giustamente ripresa in «l'ha scritta», e poi con la /d/, rafforzato due volte in /di/ al quarto verso.

Infine potrebbe essere possibile immaginare una relazione semantica tra il rosso del decimo verso e le ferite del secondo, se pensiamo che la parola venga scritta col sangue.

Questa poesia offre dunque molteplici interpretazioni, ma l'analisi formale può contribuire alla coerenza della lettura. Può essere utile, per esempio, per cercare una chiave con cui iniziare l'interpretazione stessa. Spesso si può fare riferimento al soggetto delle frasi, che in linguistica può corrispondere al topic, all'elemento che lega il testo al contesto. Ma questa poesia è precisamente ambigua rispetto al soggetto. Si tratta di una entità espressa al singolare («Si chiama»; «è qui»; *dice*), ma richiamata come «Si chiama uomo. Si chiama donna». È forse gender-fluid? Oppure dobbiamo interpretare il singolare (i singolari) come un'indicazione collettiva che fa riferimento all'umanità? Comunque si interpretino queste righe pare che questa entità abbia inventato parole. E sicuramente particolare è l'invenzione della parola *amore* in una situazione che pare difficile, se non orribile (“intrappolato nel gelo”).

Proprio in riferimento alle parole, che poi sono introdotte in modo marcato dal titolo, vale la pena fare ancora una riflessione semantica vicina al formalismo. La sequenza *mamma, cane, aurora*, e poi *amore*, è sicuramente interessante. *Mamma* è la prima parola che si impara, *cane* denota una entità di un quotidiano ormai evoluto, *aurora* è un concetto che prevede una fine osservazione del mondo. La lista può anche essere vista come la successione di parole che indicano entità animata complessa, meno complessa, poi inanimata ed infine emotiva. In particolare l'amore è un sentimento che all'interno del componimento riceve una posizione che sembra sottolinearne l'importanza, anche perché è ciò di cui si parla per tutta la seconda strofa. Inoltre la prima parte può essere disassemblata, mostrando come ogni parola indichi una parola nuova: *sazio, ferite, cielo, uomo, donna, celeste, pianeta, mamma, cane, aurora*. Sono le giovani parole, le parole che vengono create. Nella prima parte della composizione dunque la poetessa ci indica gli strumenti che fanno crescere questa entità, che è l'uomo o l'umanità, la quale mette poi insieme l'invenzione di una parola astratta e l'invenzione della scrittura (evoluzione dell'uomo da animale a uomo parlante e scrivente).

Dopo queste considerazioni, che si basano dunque soprattutto sull'opposizione tra prima e seconda strofa, poi sullo svolgimento lessicale con forme slegate tra loro, l'attenzione si ferma sicuramente sulle molte metafore, talvolta ardite. Il cul-

mine della difficoltà interpretativa è l'ipallage finale: il silenzio è caduto dalla neve oppure la neve è silenziosa. L'interpretazione delle metafore cade evidentemente al di là dell'analisi linguistica formale. Questa potrebbe eventualmente riflettere sulla facilità o difficoltà che il lettore ha ad affrontarle, se il testo favorisca la riflessione, l'attenzione su di esse, oppure se le accumuli creando eccessiva tensione. In questo caso possiamo richiamare le questioni sollevate dal criterio di accettabilità di de Beaugrande e Dressler.²⁵

In conclusione viene da pensare che la struttura di questa poesia sia realizzata in modo evidente per convogliare un messaggio. Con questa finalità è strutturata nella scelta prosodica. In particolare, rispetto al titolo, riscontriamo giovani parole che crescono isolate e che arrivano a comporre infine una frase. Possiamo allora valutare come la versificazione segue la necessità di scandire un messaggio fatto di parole singole, giungendo poi con consequenzialità alla possibilità di parlare e scrivere.

Anche in questo caso è possibile scegliere di approfondire molti altri tratti della composizione e opere più classiche si prestano a più dettagliati approfondimenti metricologici e retorici tradizionali, per esempio, ma questo modello di analisi mostra comunque la sua validità anche per composizioni contemporanee.

3. Conclusione

Dobbiamo riconoscere alcuni limiti in questa analisi formale, che non tiene conto di considerazioni biografiche, di confronti poetici e non prende in considerazione la semantica dell'intenzione comunicativa complessiva (ma quando necessario solo del lessico immediato). Una tale scelta permette tuttavia di concentrare l'attenzione sulla forma e di cogliere appieno le sfumature linguistiche di un'opera. Aiuta inoltre ad indicare precisamente le caratteristiche grammaticali che guidano nella lettura. In qualche caso la forma suggerisce particolari che mitigano la semantica complessiva, l'interpretazione critica del pezzo: è quasi una presentazione dell'inconscio da parte dello scrittore, presentazione basata sulle possibilità espressive della grammatica. Altre volte le potenzialità del codice vengono utilizzate per individuare precisamente gli elementi su cui porre attenzione.

In poesia ciò è molto evidente, soprattutto in alcuni autori particolarmente ricchi di espressività. Grazie alle sue potenzialità comunicative la poesia permette di concentrare l'attenzione sulle specifiche caratteristiche del messaggio e dell'intenzione dell'autore. Lo studio della forma offre l'affinamento dell'interpretazione delle composizioni e arricchisce di particolari la lettura. Un aspetto proprio di questo approccio è poi la capacità di esaltare il piacere sonoro della lettura.

²⁵ de Beaugrande e Dressler, *Einführung*.

Avendo indicato questo strumento linguistico rimane il lavoro di associarla all'analisi letteraria e alla critica del testo, ambiti che naturalmente non sono dei linguisti, ma dei letterati. Questa strada può essere comunque percorsa con gioia e profitto da interpreti e lettori.

L'evoluzione delle strategie referenziali e predicative nei dibattiti parlamentari delle leggi italiane in materia d'immigrazione

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS
Debreceni Egyetem
kovacs.lili.krisztina@arts.unideb.hu

Abstract: This article presents the evolution of the use of two words in parliamentary debates, *immigrato* and *extracomunitario*, frequently used in Italian language in reference to a foreign person entering the country with the aim of staying. The corpus consists of the transcribed texts of the parliamentary debates related to eight laws on immigration between 1986 and 2019, analysed with both quantitative and qualitative methods. Collocations and co-occurrences with verbs and adjectives are taken into consideration, as well as figurative language.

Keywords: immigration; parliamentary debates; Italy; referential strategies; discourse analysis.

1. Introduzione

L'Italia dal tempo della sua unità fino alla fine dello scorso millennio è stata considerata come un paese di emigrazione – non a caso, dato che ha vissuto uno dei fenomeni migratori più consistenti della storia moderna.¹ A partire dagli anni '60 però, attratti dai risultati del boom economico, iniziarono, seppur limitatamente, ad arrivare i primi immigrati; tuttavia fino agli anni '80 non fu introdotta nessuna nuova legge per regolare il fenomeno, che fu controllato solo attraverso una serie di sanatorie.² Fino all'approvazione della legge 943 del 1986,³ comunemente conosciuta come legge Foschi, l'afflusso delle persone straniere fu regolato in base alla legge di pubblica sicurezza in vigore dal 1931, che mal si adattava alle mutate circostanze. La legge Foschi garantiva la parità di trattamento in materia lavorativa agli assunti stranieri, così come il diritto al ricongiungimento familiare. Dal mo-

¹ Per una sintesi dettagliata della storia dell'immigrazione fino al 2018 si veda M. Colucci, *Storia dell'immigrazione in Italia: Dal 1945 ai nostri giorni*, Carocci, Roma, 2018.

² M. Colombo, *Discourse and politics of migration in Italy. The production and reproduction of ethnic dominance and exclusion*, «Journal of Language and Politics», XII (2) 2013, pp. 157-79, cit., p. 161.

³ Per un'ampia panoramica sull'evoluzione della legislazione, delle politiche e dei diritti si veda *Ius migrandi. Trent'anni di politiche e legislazioni sull'immigrazione in Italia*, a cura di M. Giovannetti e N. Zorzella, FrancoAngeli, Milano, 2020.

mento che il nuovo provvedimento non si era occupato però delle norme d'ingresso e di soggiorno, il bisogno di una legge organica diventava sempre più pressante.

Nacque da questa necessità nel 1990 la cosiddetta legge Martelli, la quale rappresenta ancora oggi la base della legislazione italiana in materia d'immigrazione. Tra gli aspetti più significativi del provvedimento si può menzionare l'estensione delle possibilità di lavoro per gli immigrati e il miglioramento della regolamentazione dei ricorsi ai tribunali amministrativi regionali. Si prevedeva inoltre una programmazione dei flussi mediante un decreto annuale interministeriale per fissare il numero massimo degli ingressi per i soli motivi di lavoro, e un controllo più rigoroso delle frontiere. Furono mosse varie critiche al provvedimento, tra le quali il carattere emergenziale della gestione del fenomeno e il disinteresse verso le questioni relative alla futura integrazione dello straniero.⁴

Le leggi successive si possono considerare come una risposta alle varie lacune lasciate dalla legge Martelli. Il crollo dell'Unione Sovietica diede inizio all'immigrazione degli albanesi negli anni '90, e per far fronte a questa nuova sfida furono presentati diversi decreti e bozze di normative, ma nessuno riuscì a rappresentare una svolta fino alla legge Turco-Napolitano. Quest'ultima riconosceva il carattere strutturale del fenomeno dell'immigrazione e prevedeva una programmazione triennale dei flussi (con l'applicazione di decreti annuali), coinvolgendo anche i paesi di provenienza mediante accordi bilaterali. Inoltre, la legge Turco-Napolitano è famosa per l'ampia gamma di diritti lavorativi, sociali e civili che garantiva agli immigrati in possesso del permesso di soggiorno, e allo stesso tempo della sua rigidità nel caso contrario: se il soggiorno non era regolare, l'immigrato non poteva accedere nemmeno all'assistenza medica di base, né stipulare un contratto di lavoro; pertanto, la sua unica prospettiva per il futuro rimaneva il lavoro nero e l'eventuale espulsione.

La legge cosiddetta Bossi-Fini del 2002 aveva un carattere restrittivo rispetto alla Turco-Napolitano, da vari punti di vista. Il contratto di lavoro diventava la preconditione per l'ingresso e il soggiorno; fu reintrodotta la regola secondo la quale un immigrato poteva essere assunto solo nel caso in cui la manodopera locale avesse dichiarato di non essere disponibile o interessata a occupare il posto in questione. Al rilascio o rinnovo del permesso di soggiorno secondo le nuove regole si dovevano registrare le impronte digitali del possessore del documento – questo punto fu aspramente criticato perché il procedimento poteva stabilire implicitamente una relazione tra migrazione e pericolosità sociale. Per quanto riguarda il

⁴ S. Castellazzi, *Le implicazioni legislative del fenomeno sociale migratorio. L'evoluzione normativa in Italia*, in *Il diritto dell'immigrazione. Profili di Diritto Italiano, Comunitario e Internazionale*. «Il diritto dell'economia» (V), a cura di V. Gasparini Casari, Mucchi Editore, Modena, 2010, p. 117.

respingimento, la legge Turco-Napolitano prevedeva l'espulsione degli immigrati irregolari, ma nella maggior parte dei casi si trattava semplicemente di un invito ufficiale rivolto allo straniero a lasciare il paese, senza una vera e propria esecuzione forzata, quest'ultima avveniva soltanto nei casi più estremi. La legge Bossi-Fini prevedeva, invece, l'espulsione di ogni immigrato che non fosse in possesso di un permesso valido con il coinvolgimento delle forze di polizia. Anche le condizioni del ricongiungimento familiare furono irrigidite. Si deve menzionare inoltre che l'approvazione della legge Bossi-Fini fu seguita da una sanatoria che regolarizzò più di 600.000 persone.

Il numero crescente degli immigrati rendeva urgente un nuovo intervento legislativo: nacque così la legge Maroni con il cosiddetto Pacchetto sicurezza. In questo periodo troviamo due fattori condizionanti significativi: l'ingresso della Romania nell'Unione Europea nel 2007, che in Italia ebbe come risultato l'arrivo di un elevato numero di lavoratori rumeni, i quali ormai potevano entrare liberamente nel paese; e la crisi economica del 2008, per cui il flusso migratorio per motivi di lavoro rallentò notevolmente, ma allo stesso tempo aumentarono le richieste di asilo. La nuova legge introdusse per la prima volta nella legislazione il reato di ingresso e soggiorno illegali, il che, sul piano interpretativo, paragona l'immigrazione irregolare ad altre attività criminali, come ad esempio lo spaccio di droga o la violenza fisica. Dovevano essere puniti anche i pubblici ufficiali (con l'eccezione degli operatori sanitari e dei docenti) con cui l'immigrato senza un permesso di soggiorno valido si era messo in contatto prima di essere arrestato.

Negli anni immediatamente successivi all'approvazione del Pacchetto sicurezza l'avvenimento più significativo è il periodo delle cosiddette "primavere arabe" a partire dal 2011. Per l'Italia quest'anno iniziò con la dichiarazione dello stato di emergenza alla luce della crisi di Lampedusa, dove sbarcarono migliaia di persone che il paese rifiutò di collocare sul territorio nazionale, ma la Tunisia e la Libia, da dove proveniva la maggior parte di loro, non accettava il respingimento. A partire da quest'anno aumentava sempre di più il numero delle imbarcazioni che cercavano di raggiungere le coste italiane, ed erano sempre più frequenti i naufragi (anche quelli senza salvataggio) e le morti. L'episodio probabilmente più tragico fu la strage di Lampedusa del 3 ottobre 2013, quando un peschereccio partito dalla Libia prese fuoco e affondò a meno di 1 chilometro dalle coste italiane, provocando la morte di più di 300 persone.

L'evoluzione dell'immigrazione e i cambiamenti verificatisi nei primi anni dell'ultimo decennio comportarono l'inasprimento del dibattito sul tema, e nel 2017 fu approvata una nuova legge, conosciuta come legge Minniti-Orlando, destinata a rivoluzionare i procedimenti riguardanti l'asilo politico e a differenziare i cittadini comunitari da quelli provenienti da paesi non appartenenti all'Unione

Europea. Il decreto abolì sia il secondo grado di giudizio per i richiedenti asilo che facevano ricorso contro un diniego, sia l'udienza. Inoltre, fu introdotto il lavoro volontario per gli immigrati e fu estesa la rete dei centri di detenzione per i migranti irregolari.

Il 4 dicembre 2018 entra in vigore il primo decreto sicurezza, che può essere considerato come la continuazione del precedente, visto che prevede delle disposizioni severe per contrastare l'immigrazione irregolare e stringe un legame ancora più forte tra immigrazione e criminalità. Una delle novità più significative e controverse è la cancellazione del permesso di soggiorno per motivi umanitari, concesso a partire dal 1998 a cittadini extracomunitari che fuggivano da disastri naturali, persecuzioni ed emergenze di diversi tipi. Il decreto introduce la possibilità di revocare la cittadinanza a coloro che l'hanno acquisita nel caso in cui abbiano commesso un reato legato al terrorismo. La classificazione delle domande di asilo prevede anche una nuova categoria, quella delle domande manifestamente infondate, cioè, presentate da persone provenienti da paesi considerati sicuri; persone che hanno presentato informazioni false oppure delle dichiarazioni incoerenti; coloro che hanno rifiutato di essere sottoposti alla dattiloscopia o costituiscono un pericolo per l'ordine o per la sicurezza pubblica e specialmente coloro che sono entrati in Italia in modo irregolare senza presentare una domanda di asilo.

Nemmeno un anno dopo l'approvazione del primo Decreto sicurezza, nel 2019 diventa legge anche il Decreto sicurezza bis, il quale interviene in materia di contrasto all'immigrazione illecita, soccorso in mare e gestione dell'ordine pubblico durante le manifestazioni. Il testo prevede l'ampliamento dei poteri del Ministro dell'Interno per quanto riguarda il coordinamento dei controlli sulla frontiera marittima e terrestre dello Stato, concedendogli il potere di limitare o vietare l'ingresso, la sosta o il transito di navi nelle acque territoriali, qualora lo ritenga necessario, specialmente nel caso in cui presumibilmente si compia il reato di "favoreggiamento dell'immigrazione clandestina". Si prevede anche l'inasprimento delle pene di alcuni reati, quali la minaccia o la violenza contro un pubblico ufficiale, un corpo politico, amministrativo o giudiziario, specialmente se commessi nel corso di una manifestazione. Per quanto riguarda il turismo, se una persona soggiorna meno di 24 ore in una struttura, il proprietario o il gestore deve comunicare il soggiorno entro 6 ore dall'ingresso e non entro le 24 ore del giorno in questione.

2. Corpus e metodologia

La questione dell'immigrazione è sempre attuale non solo dal punto di vista legislativo, ma anche da quello mediatico. Tra i lavori più significativi che analizzano il discorso sulle migrazioni nella stampa possiamo menzionare quelli di Paolo Orrù

da un punto di vista linguistico-discorsivo;⁵ il volume a cura di Binotto e Martino,⁶ che raccoglie i risultati di varie ricerche sulle pratiche giornalistiche sulla stampa e in Tv riguardanti l'immigrazione; possiamo inoltre trovare una serie di studi che analizzano come viene criminalizzata l'immigrazione nei media.⁷ Sono poche le ricerche per quanto riguarda il linguaggio istituzionale e in particolare i testi delle leggi, tra queste possiamo citare quella di Ambrosetti, Mussino e Talucci e l'analisi comparativa con lo spagnolo di Riccardo Gualdo e Laura Clemenzi.⁸ Tuttavia, il linguaggio dei dibattiti parlamentari italiani sull'immigrazione è ancora un oggetto di studio tutto da esplorare.

L'obiettivo della nostra ricerca è descrivere l'evoluzione nel discorso parlamentare di due vocaboli usati per nominare una persona proveniente da un paese straniero per entrare e possibilmente restare in Italia: *immigrato* ed *extracomunitario*. Oltre a questi ultimi esistono varie altre parole ed espressioni che denotano una persona di origine straniera giunta in Italia: *richiedente asilo*, *rifugiato*, *profugo*, *migrante*, semplicemente *straniero*, o *clandestino*, un vocabolo da evitare in un contesto legislativo, ma impiegato molto frequentemente. Abbiamo scelto *immigrato* ed *extracomunitario* da una parte per motivi di spazio, visto che l'estensione del nostro studio non ci permette di riportare i risultati di una ricerca più complessiva, la quale comprende l'analisi dell'evoluzione di tutte le parole sopra elencate; e dall'altra parte perché sono i vocaboli che possono offrire interessanti spunti di riflessione dal punto di vista linguistico. *Immigrato* è una parola di grande estensione semantica e spesso è usato come sinonimo di altri vocaboli che invece hanno un significato più delimitato, pertanto l'intercambiabilità non sempre può

⁵ P. Orrù, *Il discorso sulle migrazioni nell'Italia contemporanea. Un'analisi linguistico-discorsiva sulla stampa (2000-2010)*, Milano, FrancoAngeli, 2017; P. Orrù, *Riflessioni sul lessico delle migrazioni degli ultimi anni*, «Nuova Antologia», DCXX 2019, pp. 324-34. Si veda inoltre il capitolo di Raffaella Setti, *Sicurezza, migranti e porti chiusi nei titoli della stampa quotidiana italiana online (19 maggio-28 luglio 2019)*, in *Il discorso sulle migrazioni: approcci linguistici, comparativi e interdisciplinari*, a cura di D. Pietrini, Bern, Peter Lang, 2020, pp. 177-94; e nello stesso volume S. Spina, *Un confronto tra il discorso della stampa quotidiana e quello delle interazioni in Twitter sul tema delle migrazioni*, pp. 145-62.

⁶ *FuoriLuogo. L'immigrazione e i media italiani*, a cura di M. Binotto e V. Martino, Cosenza, Pellegrini Editore, pp. 31-44.

⁷ G. Solano, *Da extracomunitario a clandestino: l'immigrato nei discorsi dei media*, in *Media e migrazioni. Etica, estetica e politica del discorso umanitario*, a cura di P. Musarò e P. Parmiggiani, Milano, FrancoAngeli, pp. 109-23. M. Maneri, *Lo straniero consensuale. La devianza degli immigrati come circolarità di pratiche e discorsi*, in *Lo straniero e il nemico. Materiali per l'etnografia contemporanea*, a cura di A. Dal Lago, Genova, Costa & Nolan, 1988, pp. 236-272. M. Maneri, *I media e la guerra alle migrazioni*, in *Razzismo democratico. La persecuzione degli stranieri in Europa*, a cura di S. Palidda, Milano: Agenzia X, 2009, pp. 66-87.

⁸ E. Ambrosetti, E. Mussino e V. Talucci, *L'evoluzione delle norme: analisi testuale delle politiche sull'immigrazione in Italia*, Atti del convegno Proceedings of the 14th international conference on statistical analysis of textual data, Roma, 12-15 giugno 2018, a cura di D. F. Iezzi, L. Celardo e M. Misuraca, Roma, UniverItalia, pp. 26-34. L. Clemenzi, R. Gualdo, *El fenómeno migratorio en el discurso legislativo español e italiano*, «Cuadernos de Filología italiana», 27 2020, pp. 57-75; R. Gualdo, S. Telve, *Lavoro, cittadinanza, diritti: l'immigrazione nel discorso giuridico italiano*, in *Il discorso sulle migrazioni*, a cura di D. Pietrini, pp. 57-76.

essere giustificata, il che può portare ad un suo uso improprio. *Extracomunitario* invece è particolarmente interessante dal punto di vista del percorso che presenta nell'arco di trent'anni di legislazione.

Il quadro teorico di riferimento della nostra ricerca è l'approccio storico-discorsivo di Reisigl e Wodak,⁹ nel quale si distinguono cinque strategie discorsive: referenziali, predicative, argomentative, di framing (da intendere come cornice concettuale) e di intensificazione e mitigazione. Lo scopo delle strategie referenziali è la costruzione linguistica di certi attori sociali, fenomeni, azioni o eventi, attraverso una serie di strumenti linguistici come l'uso di antroponimi, nomi di nazioni, metafore e metonimie. Questo livello dell'analisi offre diversi spunti per analizzare la rappresentazione dell'immigrazione nel discorso politico, visto che le strategie referenziali sono molto efficaci per identificare una persona unicamente in base alla sua (reale o presunta) appartenenza ad un certo gruppo sociale o etnico. L'obiettivo delle strategie predicative è quello di etichettare diversi gruppi sociali in un modo positivo o negativo, spregiativo o apprezzativo, mediante l'uso di predicati impliciti o espliciti, aggettivi, collocazioni, allusioni, presupposizioni, implicature, comparazioni o forme retoriche come l'iperbole o la litote. A livello argomentativo vengono prese in esame le strategie di giustificazione dell'uso degli attributi positivi e negativi, spesso con l'evocazione di certi topoi. A questo livello dell'analisi possono giocare un ruolo importante anche le fallacie argomentative, ovvero errori nascosti nel ragionamento. L'obiettivo della strategia del framing è presentare attori ed elementi del discorso da un certo punto di vista ed esprimere coinvolgimento o distanza rispetto alla questione, con l'uso di espressioni deitiche, metafore, e diversi segnali discorsivi. Le strategie di mitigazione e intensificazione modificano lo stato epistemico delle proposizioni formulate, a volte diminuiscono la forza illocutiva dell'enunciato, in altre occasioni la rafforzano. Gli strumenti di mitigazione e intensificazione possono essere i diminutivi o gli aumentativi, le espressioni vaghe, elementi retorici come la litote o l'iperbole o gli atti linguistici indiretti.

Il nostro corpus, di oltre 1 milione e 300mila parole, è costituito dalle trascrizioni dei dibattiti parlamentari svolti alla Camera dei Deputati relativi alle otto principali leggi in materia d'immigrazione illustrate in precedenza, dal 1986 al 2019. I resoconti stenografici delle sedute sono pubblici e si trovano sul sito della Camera dei Deputati.¹⁰ I testi raccolti sono stati analizzati con l'aiuto della piattaforma di

⁹ Si veda M. Reisigl e R. Wodak, *The discourse-historical approach (DHA)*, in *Methods of critical discourse analysis*, Volume 1. *Concepts, History, Theory*, a cura di R. Wodak, London, SAGE Publications, 2013, pp. 87-119.

¹⁰ I resoconti stenografici digitalizzati delle sedute della Camera dei Deputati sono consultabili liberamente sul sito <https://storia.camera.it/lavori#nav>.

analisi lessicale *Sketch Engine*,¹¹ la quale permette di gestire vasti corpora. Per esplorare le strategie referenziali usate nei testi ci siamo concentrati sulle collocazioni delle parole esaminate, usate sia come sostantivi che come aggettivi, e nei casi in cui erano presenti nelle frasi come sostantivi, abbiamo analizzato la loro co-occorrenza con diversi verbi e attributi.

3. Analisi

3.1 *Immigrato*

Per dare una definizione generale del significato della parola *immigrato* abbiamo confrontato le voci di quattro dizionari: Lo Zingarelli,¹² il Dizionario Sabatini-Coletti (Disc),¹³ Il dizionario della lingua italiana De Mauro¹⁴ e il Grande Dizionario della Lingua Italiana di Salvatore Battaglia (Gdli). Abbiamo trovato i seguenti risultati:

- Chi si è stabilito in un paese straniero o in un'altra zona della propria nazione (Zingarelli).
- Che si è trasferito in un paese diverso da quello d'origine, spec. per trovare lavoro (Disc).
- s.m. CO che, chi si è trasferito in un paese diverso dal proprio spec. per cercare un lavoro: gli immigrati extracomunitari in Italia (De Mauro).
- (part. pass, di immigrare), agg. e sm. Che si è spostato in un altro paese. — In partic.: che si è stabilito temporaneamente o definitivamente in una nazione straniera o in una regione del proprio paese lontana dal luogo d'origine, soprattutto per motivi di lavoro (Gdli).

Un *immigrato* dunque, in linea generale, è una persona che si è trasferita temporaneamente o definitivamente in un altro paese diverso dal proprio, specialmente per cercare lavoro.

Nei dibattiti della legge Foschi, la quale tratta unicamente questioni relative al lavoro e al ricongiungimento familiare, *immigrato* è quasi sempre l'aggettivo che accompagna il sostantivo *lavoratore*. L'immigrato è il soggetto dei verbi *potere*, *avere* o *provenire*, ma è presente soprattutto come complemento indiretto nella maggior parte delle frasi, ed è molto più raro come agente. Come scrive

¹¹ Si veda, Adam Kilgarriff *et alii*, *The Sketch Engine: Ten Years on*, «Lexicography», 1, pp. 7-36. La piattaforma è disponibile al sito www.sketchengine.eu.

¹² Edizione 2022, *Vocabolario della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 2021.

¹³ Disponibile online sul sito del *Corriere della Sera*, https://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/.

¹⁴ Disponibile online sul sito <https://dizionario.internazionale.it/>.

van Leeuwen, nel discorso sulle migrazioni certi attori sociali – specialmente gli immigrati – coinvolti in attività espresse esplicitamente sono spesso esclusi dal testo sul piano grammaticale, mediante la cancellazione del complemento d'agente nelle frasi passive o mediante l'uso di forme nominali invece di quelle verbali per indicare l'azione in questione.¹⁵ Nel subcorpus (e anche nel nostro corpus intero) troviamo numerosi esempi come il seguente: «la regolarizzazione comporta *per il lavoratore immigrato* clandestinamente [...]». È possibile osservare già in questa prima legge che l'immigrazione sarà trattata come un fenomeno, come si evince dagli esempi (1) e (2):

- (1) D'altra parte, non era più oltre tollerabile che un paese democratico, che ha ratificato le convenzioni dell'OIL, mantenesse al proprio interno *il fenomeno della clandestinità degli immigrati* fino a non poterne quantificare il numero (Giancarla Codrigniani, Sinistra Indipendente).
- (2) (...) in futuro, come ho accennato in apertura, dovremo verificare che il provvedimento risponda alle esigenze di tutelare *gli immigrati* e, nel contempo, *quelle classi che vengono "aggredite" dagli interessi di questi immigrati* (...) (Luigi Arisio, Partito Repubblicano Italiano).

Nell'esempio (1) si parla del fenomeno della clandestinità degli *immigrati*, ma il numero difficile da quantificare si riferisce ovviamente alle singole persone, dato che un "fenomeno" è un concetto astratto impossibile da quantificare. L'esempio (2) ci fa capire che certe classi si sentono aggredite dall'immigrazione, ma nella frase il soggetto che si associa all'azione violenta sono gli interessi degli *immigrati*, e non le persone stesse.

Oltre a casi di personificazione come quello appena esaminato, manca quasi interamente il linguaggio figurativo, molto caratteristico del discorso sulle migrazioni non solo nei media, ma anche nei dibattiti parlamentari – probabilmente perché si tratta della prima occasione in cui si discute del tema in un contesto legislativo e perché il numero degli immigrati non è ancora così elevato da suscitare emozioni forti, che in genere comportano l'uso di un linguaggio più metaforico.

Le metafore, nella maggior parte dei casi relative al numero degli immigrati, sono già presenti invece nei dibattiti della legge Martelli:

¹⁵ van Leeuwen distingue inoltre tra due casi, quello della *soppressione*, in cui non si può trovare nessun riferimento all'agente nel testo e pertanto è impossibile da ricostruire chi abbia svolto l'azione; e quello del *backgrounding*, in cui l'esclusione è meno radicale, perché anche se gli attori sociali esclusi non sono menzionati in relazione a una determinata attività, sono citati altrove nel testo. Per una spiegazione più dettagliata si veda T. van Leeuwen, *The representation of social actors*, in *Texts and Practices. Reading in Critical Discourse Analysis*, a cura di C. R. Caldas-Coulthard e M. Coulthard, London, Routledge, 1996, pp. 32-71.

- (3) (...) la scelta dell'immigrazione senza controlli, senza remore, senza un minimo di programmazione, senza visti, senza contingenti, senza quote o comunque si vogliono definire tali strumenti, porterà inevitabilmente ad un *afflusso massiccio di immigrati* che, via via che si faranno sentire le conseguenze del nostro calo demografico, non potrà non raggiungere in pochi anni i 4-5-6 milioni e forse anche più di presenze. D'altronde, questo è lo scenario di fronte al quale si trova non solo l'Europa dei dodici ma, più vastamente, tutta l'Europa occidentale: accogliere altre decine di milioni di *immigrati* se vorremo davvero imboccare questa strada e percorrerla fino in fondo, sino alle sue estreme ma logiche conseguenze (Giuseppe Rauti, Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale).
- (4) *Lo sciamare di immigrati* avviene in un contesto selvaggio, in condizione di grave crisi occupazionale da una parte e degli alloggi dall'altra, per cui è chiaro che nei prossimi mesi la sanatoria che vi accingete a votare dovrà probabilmente essere rinnovata, migliorata, cambiata, non lo so (Francesco Servello, Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale).

La metafora del flusso ritorna sempre più frequentemente nei testi, e il suo impiego contribuisce a rendere la descrizione dell'immigrazione come un fenomeno quasi naturale, che si può cercare di evitare o combattere, ma la cui minaccia sarà sempre presente. Nel secondo periodo dell'esempio (3) si parla dello scenario cupo di fronte al quale si trova l'Europa se non riuscirà a fermare il flusso migratorio senza limiti: in questo modo l'immigrazione presenta un'immagine simile a una calamità naturale che si avvicina sempre di più. Anche nell'esempio (4) troviamo un elemento relativo alla natura, in questo caso al mondo degli animali. L'azione dello "sciamare" e l'aggettivo "selvaggio" non solo degradano gli *immigrati* fino ad arrivare al livello degli animali, ma ci fanno immaginare ancora una volta un futuro pericoloso.

Tra le collocazioni¹⁶ più frequenti della parola *immigrato* troviamo diversi numeri, relativi alle dimensioni della presenza o dell'arrivo delle persone; spesso è menzionata anche la loro provenienza. Infatti, tra gli aggettivi che accompagnano *immigrato* usato come sostantivo figurano *proveniente*, *sudafricano* e *nordafriicano*. Sono presenti aggettivi relativi alla condizione giuridica delle persone in

¹⁶ Il software Sketch Engine ci consente di ottenere dati statistici sulle collocazioni, ovvero sulle parole che si trovano più spesso in combinazione con la parola ricercata - nel nostro caso, con *immigrato* - formando un'unità frequente o consolidata dall'uso. Abbiamo usato il formato KWIC (*key-words in context*) con un *range* di cinque parole sia a sinistra che a destra, e successivamente abbiamo fatto un'analisi qualitativa dei risultati, usando la funzione *concordance* del software.

questione, quali *clandestino*, *illegale*, *espulso*, *privo* (del permesso di soggiorno) o *autonomo*. Una caratteristica dei dibattiti della legge Martelli è l'abbondanza di attributi come *povero*, *perseguitato*, *giovane* o *vecchio* e possiamo trovare persino *onesto*, mentre nei testi appartenenti ai dibattiti delle leggi più recenti questi mancano quasi interamente; rimangono quelli riguardanti la dicotomia regolarità/irregolarità, fino ad arrivare al caso estremo del Decreto sicurezza bis, in cui i soli tre aggettivi che accompagnano il sostantivo *immigrato* sono *regolare*, *irregolare* e *clandestino*.

Per quanto riguarda i verbi, la legge Martelli è quella che presenta l'uso più variegato, ma va sottolineato che i testi relativi a questa legge costituiscono il sub-corpus più vasto, e un testo più lungo rispetto agli altri naturalmente può presentare un vocabolario più ricco. *Immigrato*, da un lato, è l'oggetto di verbi relativi alla sfera della gestione del fenomeno dal punto di vista burocratico, quali *respingere*, *inserire*, *sistemare* o *controllare*; dall'altro, di quelli che evocano solidarietà, come *accogliere*, *assistere* e *ospitare*. Come soggetto co-occorre con verbi di movimento come *entrare*, *arrivare* o *venire* e con verbi copulativi quali *sembrare*. Per quanto riguarda i verbi che denotano un'azione, si può osservare che appartengono tutti a un lessico generale e quotidiano: *trovare*, *pagare*, *fare*, *mandare*, *finire* ecc. La povertà del vocabolario per quanto riguarda l'uso dei verbi diventa sempre più marcata con il passare del tempo e si sposta verso una presenza quasi assoluta dei verbi modali *potere*, *dovere* e *volere*, i quali si accompagnano generalmente ai verbi *entrare* e *andare*.

Nel corso degli anni l'immigrazione diventa sempre più legata alla criminalità sia nel discorso pubblico¹⁷ che in quello parlamentare, come indicano anche gli stessi titoli delle leggi – il titolo di tre delle ultime quattro contiene la parola *sicurezza*, e quello del cosiddetto Decreto sicurezza anche la parola *criminalità*. Parallelamente, l'uso dei termini giuridici e di altre parole che non sono termini veri e propri, ma nominano comunque una persona proveniente da un altro paese arrivata in Italia – come *clandestino* – diventa sempre meno coerente, fino al punto in cui *immigrato*, *extracomunitario* o *clandestino* sembrano perfettamente intercambiabili. L'esempio (5), riportato da un dibattito sulla legge Turco-Napolitano, dimostra perfettamente il fenomeno:

- (5) Se non si opera in questo modo, tali *immigrati* rientreranno non nella *massa dei clandestini*, quanto piuttosto in quella di coloro che in Italia commettono reati ed hanno la fortuna di non incappare nelle maglie della giustizia. *Clan-*

¹⁷ Si vedano anche alcuni volumi e indagini dedicati al tema, M. Barbagli, *Immigrazione e sicurezza in Italia*, il Mulino, Bologna, 1998, poi riedito nel 2008; V. Ferraris, *Immigrazione e criminalità*, Roma, Carocci, 2012.

destini regolari o irregolari: secondo noi il primo problema è che chi entra in Italia come ospite per lavorare - e la questione degli ingressi - deve innanzitutto conoscere i propri doveri. Poi gli verranno riconosciuti anche i diritti. Dobbiamo dunque cercare di studiare una politica per disciplinare l'ingresso ma, soprattutto, dobbiamo trovare il modo di aiutare gli *extracomunitari* nei loro paesi (Ugo Martinat, Alleanza Nazionale).

Nell'esempio si parla degli *immigrati* che sono formalmente regolari, ma non hanno un lavoro stabile e perciò finiscono coinvolti in reati e in altri atti illegali. La clandestinità in genere si associa con la criminalità, come dimostra anche i risultati della nostra ricerca, ma in questo caso «la massa dei clandestini» è messa in opposizione a coloro che commettono reati e sembra indicare semplicemente quelle persone che non hanno un permesso di soggiorno valido. Occorre spiegare a questo punto che un immigrato *regolare* è una persona in possesso di un permesso di soggiorno rilasciato da un'autorità competente, mentre un immigrato *irregolare* è colui che è entrato nel paese evitando i controlli di frontiera, oppure è giunto nel territorio italiano regolarmente, ma vi è rimasto anche dopo la scadenza del documento. *Clandestino*, come sottolineato anche sopra, non è mai stato un termine giuridico, si usa, però, molto spesso per indicare una persona che nel momento dell'ingresso nel paese non possiede nessun documento valido per entrare in modo regolare. Allo stesso tempo va menzionato che è da evitare l'uso di espressioni come *migrante irregolare*, in quanto irregolare non può essere una persona (né illegale, un'altro attributo spesso utilizzato in questo contesto), ma uno stato o una permanenza.¹⁸ Per fermare l'uso scorretto della parola *clandestino*, l'Associazione Carta di Roma¹⁹ ha varato un vademecum per i giornalisti per aiutarli a scegliere termini più appropriati e meno confusi nella narrazione delle migrazioni. Alla luce dei chiarimenti appena presentati, è ovvio perché è sbagliato parlare di clandestini regolari e irregolari: da una parte per la metonimia impiegata in modo erroneo, visto che è irregolare il soggiorno, e non la persona in sé, dall'altra parte perché *clandestino regolare* è un ossimoro. Il deputato probabilmente ha pensato a un *immigrato* regolare o irregolare, ma ha usato le due parole come del tutto sinonimiche. Nella frase successiva le stesse persone sono chiamate *extracomunitari*, il che crea ulteriore confusione, dato che non tutti gli *immigrati* sono *extracomunitari*, e non tutti gli *extracomunitari* sono irregolari. Quest'incoe-

¹⁸ Definizione elaborata da EMN sulla base di IOM, *Glossary on Migration*, II ed., 2011.

¹⁹ Sul sito dell'Associazione, <https://www.cartadiroma.org/> (ultimo accesso 1 febbraio 2022) è consultabile sia il testo del codice deontologico sia un utile glossario terminologico.

renza lessicale caratterizza l'intero corpus.

Il legame tra immigrazione e criminalità, come accennato sopra, diventa sempre più stretto, e linguisticamente anche più esplicito, come si può osservare nell'esempio (6):

- (6) Riteniamo che l'Italia potrà ancora accogliere *immigrati* quando si sarà liberata di quella *schiuma* oggi presente sul nostro territorio, che è rappresentata dalle *centinaia di migliaia di delinquenti* che sono entrati nel nostro paese (Ugo Martinat, Alleanza Nazionale).

In questa frase troviamo ancora una volta una metafora legata originariamente alla natura, in questo caso all'acqua. Si tratta di un traslato codificato nell'italiano, per cui la parola *schiuma* inoltre può anche identificare, come in questo caso, una persona o un insieme di persone che rappresenta la parte peggiore, infima, spregevole di una categoria. Nel testo questa parte della società è costituita da certi gruppi di *immigrati*, chiamati esplicitamente *delinquenti*, e non manca il caratteristico rafforzamento della proposizione con una cifra elevata.

L'esempio (7) è simile a quello precedente, e conferma non solo la criminalizzazione dell'immigrazione, ma anche la strategia con cui è possibile relegare in secondo piano un certo attore sociale non solo come soggetto della frase, ma anche come oggetto:

- (7) (...) situazioni acute di insorgenza criminale in una parte del paese, in aree urbane, metropolitane, qui in Italia, *legate anche ad una presenza di immigrati clandestini* e soprattutto ad uno *sfruttamento criminale di questa presenza di immigrati clandestini* (Giorgio Napolitano, Progressisti-Federativo).

La frase ci fa capire che sono gli *immigrati* clandestini a essere sfruttati, ma l'insieme dell'azione dello sfruttamento e il suo oggetto logico è spezzato dalla parola *presenza*, e in questo modo si ha la percezione che l'azione incida sul paziente in modo meno diretto.

Nell'esempio (8) troviamo un altro caso della redistribuzione della frase per rendere un attore sociale, gli *immigrati*, meno salienti:

- (8) Ritiene peraltro che il Governo non abbia rivolto la dovuta attenzione alle richieste degli amministratori locali delle *regioni interessate dai gravi problemi degli sbarchi di immigrati clandestini* e della tratta di esseri umani: ricorda, in particolare, che la Calabria ha chiesto il riconoscimento dello status di regione di frontiera (Luigi Giuseppe Meduri, La Margherita-Democrazia

è Libertà).

Nella parte della frase in corsivo troviamo una struttura che grammaticalmente esprime diversi livelli di possesso, ma il senso della quale sarebbe senza dubbio il seguente: ‘nelle regioni sbarcano *immigrati* irregolari, il che causa gravi problemi’. Tutta l’informazione però è espressa mediante una forma passiva. Questo fenomeno in parte si potrebbe anche spiegare accennando una caratteristica del tipo di testo che stiamo analizzando: visto che i deputati si devono iscrivere con anticipo per fare un discorso in parlamento, generalmente si preparano e scrivono il testo che presenteranno al loro pubblico, gli altri deputati, e potenzialmente, almeno in seconda battuta, gli elettori, poiché il discorso potrebbe poi essere ripreso dai telegiornali e dalla stampa. Per questo motivo la maggior parte del nostro corpus è costituita da testi scritti in precedenza che sono letti ad alta voce in una certa seduta; pertanto, possono essere considerati come ibridi tra lingua parlata e scritta. Secondo la tipologia testuale elaborata da Lavinio, si tratta di testi argomentativi scritti per essere detti.²⁰ Nello scritto spesso prevale l’uso dei sostantivi su quello dei verbi per ragioni stilistiche; perciò, l’abbondanza di frasi come quella citata nell’esempio (8) non è sorprendente. D’altra parte, le reazioni a un discorso pronunciato sono produzioni orali istantanee, e la presenza di quest’ultime bilancia l’equilibrio tra scritto e parlato; pertanto, il fenomeno descritto sopra non si può spiegare unicamente con le caratteristiche del tipo di testo analizzato.

Se a partire dalla legge Turco-Napolitano si percepisce una marcata incoerenza nell’uso di *immigrato* e altri vocaboli che indicano le persone straniere giunte in Italia, nei dibattiti della legge Bossi-Fini possiamo già trovare numerosi tentativi da parte dei deputati per richiamare l’attenzione sull’uso sbagliato di *clandestino*:

- (9) Tuttavia, è insensato legiferare a partire da un pregiudizio o, peggio ancora, da un dato culturale che rischia di essere xenofobo e razzista perchè, in tal caso, si va contro lo *straniero* e non contro colui che si vuole perseguire, cioè *l’immigrato clandestino*, e il rischio è quello di peggiorare l’esistente (Alberto Nigra, Democratici di Sinistra-L’Ulivo).

Nell’esempio (9) vediamo che si è arrivati al punto in cui anche *straniero* è diventata una parola intercambiabile con *clandestino*, non solo dal punto di vista del linguaggio, ma secondo il deputato anche della legislazione, o almeno si procede in quella direzione. È interessante che, nonostante la posizione contraria al razzismo e alla xenofobia, il parlante usa il verbo *perseguire* nei confronti degli *immigrati* “clandestini”, il quale evoca ancora una volta la sfera della criminalità.

²⁰ C. Lavinio, *Comunicazione e linguaggi disciplinari*, Roma, Carocci editore, 2004, p. 150.

L'aspetto della criminalità diventa centrale nei dibattiti del Pacchetto sicurezza, il quale introduce il reato di ingresso e soggiorno illegali, paragonando quest'ultimi ad altre attività criminali. Tra gli aggettivi che accompagnano la parola *immigrato* usata come sostantivo quelli più frequentemente usati sono *regolare* e *irregolare*, ma ormai l'unico aggettivo che fa riferimento alla provenienza della persona è *extracomunitario*, e anche questo manca nei dibattiti successivi, nei quali, come accennato in precedenza, prevalgono i vocaboli che definiscono lo status giuridico degli *immigrati*. Un'altra parola che accompagna spesso *immigrato* nei dibattiti del Pacchetto sicurezza è *uguale*, che ovviamente è usato per esprimere l'equivalenza a un altro concetto, in questo caso la *criminalità* (10):

- (10) Fate crescere la convinzione secondo la quale sono gli stranieri, gli *immigrati* ad essere colpevoli di una sempre minore sicurezza. Secondo voi vale l'assioma: *immigrati uguale criminalità* (Laura Garavini, Partito Democratico).

Nella seconda frase dell'esempio la deputata intende proprio distanziarsi da tale equivalenza, spesso espressa nel discorso pubblico, in cui gli *immigrati* sono presentati genericamente come delinquenti. Un altro dettaglio che può richiamare l'attenzione è la giustapposizione tra *stranieri* e *immigrati*: questo passaggio può essere, però, rivelatore di una riformulazione nel parlato; l'oratrice si autocorregge per evitare di generalizzare le due figure.

Per quanto riguarda l'evoluzione dell'uso dei verbi, a partire dalla legge Minniti si può osservare una certa oggettivazione degli *immigrati*: spesso i verbi che hanno come oggetto *immigrato* denotano azioni che tipicamente co-occorrono con oggetti inanimati, come *distribuire* o *riprendere*:

- (11) Mi pare che abbiamo cominciato ma è ancora troppo poco; è ancora troppo su base solo nazionale, mentre occorrerebbe farlo su base europea ed è ovvio *che i Paesi rivieraschi non si riprenderanno gratis i loro immigrati clandestini* (Rocco Buttiglione, Unione dei Democratici Cristiani e dei Democratici di Centro).

Leggendo l'esempio (11) si ha la sensazione che si parli di una merce piuttosto che di esseri viventi, l'avverbio 'gratis' indica che si tratta di un negozio. In questo subcorpus abbonda anche la presenza dei verbi *ospitare* e *accogliere*, ma nel loro uso è possibile osservare una caratteristica comune: hanno come soggetto un centro di accoglienza o di espulsione, ovvero, non sono le persone o il paese ad ospitare o accogliere un *immigrato*, ma un'istituzione, dove, molto probabilmente, non

potranno rimanere a lungo perché saranno rimpatriati. Nei casi in cui l'azione è svolta da una persona, il contesto tende ad essere ironico, come nell'esempio (12):

- (12) Sono queste le realtà che, poi, andranno ad ospitare *gli immigrati che voi accogliete a braccia aperte* (Marco Rondini, Lega Nord).

In questa frase il soggetto del verbo *ospitare* sono le *realtà*, gli scenari precedentemente descritti, in cui la coesistenza pacifica di italiani e *immigrati* è descritta come esistente unicamente «nei sogni utopici dei cantori della società meticcica, incubo che tormenta le nostre comunità». Il verbo *accogliere* invece ha un soggetto animato, i gruppi favorevoli all'immigrazione, in un contesto ovviamente ironico, che evoca un incontro tra parenti o persone che hanno comunque un buon rapporto. Un'altra caratteristica riguardante l'uso dei verbi, presente anche nell'esempio (12), è la desinenza verbale alla seconda persona plurale: nel dibattito ormai esiste un limite chiaro tra gruppi contrari e gruppi favorevoli all'immigrazione, che si accusano a vicenda di prendere decisioni sbagliate, e mentre nel passato si preferiva usare una forma impersonale, negli ultimi anni prevale la desinenza alla seconda persona, una strategia con la quale è possibile intensificare la forza illocutiva dell'accusa.

I testi del subcorpus del Decreto sicurezza presentano delle caratteristiche simili a quelli relativi alla legge Minniti per quanto riguarda l'uso dei verbi. *Immigrato* è l'oggetto di alcuni verbi che dal punto di vista semantico dovrebbero avere un oggetto inanimato, come nel caso di *scaricare*:

- (13) Il decreto in esame arriva all'esito di un'estate intensa, passata a discutere della prepotenza dei francesi che *ci scaricavano dentro i nostri confini gli immigrati (...)* (Andrea Delmastro Delle Vedove, Fratelli d'Italia).

L'esempio (11) evocava la sfera del negozio, il (13) invece quella del trasporto di merci, specialmente la fase in cui ci si vuole liberare della parte che non serve più. Allo stesso modo agiscono anche i verbi 'portare' e 'lasciare'.

Nell'esempio (14), estratto da un dibattito del Decreto sicurezza bis, possiamo vedere come vengono personificati i paesi, e come tali, sono anche in grado di compiere azioni il cui oggetto sono *gli immigrati*:

- (14) Basterebbe sottomettere quelle risorse alla sottoscrizione di accordi di rimpatrio: vuoi la cooperazione, *ti prendi indietro il tuo immigrato clandestino*; mi pare abbastanza banale (Giorgia Meloni, Fratelli d'Italia).

La frase è stata riportata da un discorso in cui si parla dei paesi di provenienza degli *immigrati*, i quali ricevono risorse per la cooperazione allo sviluppo. Secondo la deputata sarebbe utile stabilire accordi di rimpatrio con questi stati e non concedere sussidi a nessun paese che non abbia firmato l'accordo e pertanto non sia pronto a *prendersi* il suo cittadino che l'Italia ha deciso di rimpatriare. In questo caso i paesi sono presenti come elementi personificati, e gli *immigrati* sembrano oggetti che questi ultimi sono in grado di muovere e collocare in un certo posto.

A conferma di quanto menzionato in precedenza, il vocabolario relativo all'immigrazione nel corso di trent'anni diventa sempre più povero, sia per quanto riguarda i verbi sia per quanto riguarda gli aggettivi. Mentre nei dibattiti degli anni '90 troviamo una varietà di vocaboli, in quelli del Decreto sicurezza bis sono presenti quasi esclusivamente quelli appartenenti al lessico di base. I tre aggettivi che definiscono un *immigrato* sono *regolare*, *irregolare* o *clandestino*, ed è il soggetto attivo dei verbi *avere*, *volere*, *essere* o *partire*. La collocazione principale che troviamo in questi ultimi testi è un numero, soprattutto un numero alto ma non preciso, come «centinaia di migliaia».

3.2 *Extracomunitario*

Per dare una definizione generale del significato di *extracomunitario*, abbiamo consultato le voci degli stessi quattro dizionari usati in precedenza:

- Che, chi proviene da Paesi non appartenenti all'Unione europea, spec. con riferimento agli immigrati in cerca di occupazione provenienti da Paesi economicamente arretrati (Zingarelli).
- s.m. (f. -ria) Chi proviene da paesi non facenti parte della UE; estens. chi proviene da fuori Europa; in partic., in modo improprio, ma diffuso, straniero proveniente da paesi poveri che emigra e vive, il più delle volte clandestinamente, in paesi occidentali: una legge sugli e. - a. 1980 (Disc).
- s.m., che, chi proviene da tali paesi, spec. con riferimento agli immigrati provenienti da paesi economicamente arretrati: lavoratore extracomunitario, gli extracomunitari (De Mauro).
- Che non appartiene all'Unione Europea (un Paese); che proviene da tali Paesi (Gdli).²¹

Secondo tutti e quattro i dizionari consultati la parola *extracomunitario* designa una persona che proviene da Paesi non appartenenti alla Comunità europea, ma

²¹ Il vocabolo è contenuto nel supplemento del 2004.

tre dizionari specificano ulteriormente che nella maggior parte dei casi *extracomunitario* si usa in riferimento a coloro che emigrano da paesi economicamente arretrati.

Tra i risultati di una prima analisi quantitativa basata sulla frequenza e sulla co-occorrenza con verbi e diversi modificatori un dettaglio richiama subito l'attenzione: l'uso di *extracomunitario* (sia in qualità di sostantivo che di aggettivo) è frequente nei dibattiti delle leggi Martelli, Turco-Napolitano e Bossi-Fini, mentre dopo si può osservare un calo significativo nel suo uso; cioè, il vocabolo risulta popolare soprattutto tra gli anni '90 e i primi anni 2000. Infatti è quasi assente nei testi dei decreti sicurezza – consultando il subcorpus del Decreto sicurezza bis troviamo una sola occorrenza di questa parola.

Per quanto riguarda il subcorpus relativo alla legge Foschi, *extracomunitario* è sempre un aggettivo che accompagna i sostantivi *lavoratore*, *straniero*, *immigrato* o *cittadino*, spesso insieme ad altri aggettivi come *subordinati* e non appare mai in nessun testo come sostantivo. È presente soprattutto nei nomi delle diverse proposte di legge che all'inizio del dibattito sono lette ad alta voce, come, ad esempio, «Norme concernenti diritti e garanzie degli immigrati extracomunitari in Italia», pertanto anche se figura nei testi del corpus, nei discorsi pronunciati dai deputati si usa poco. L'uso di *immigrato* nello stesso contesto, come accennato in precedenza, è poco legato al linguaggio figurativo, mentre quello di *extracomunitario* non presenta nessun esempio del genere.

La frequenza di questo vocabolo nei dibattiti della legge Martelli è notevole: *extracomunitario* compare 2 volte ogni mille parole in questo subcorpus, mentre in quello del Decreto sicurezza compare 2 volte ogni diecimila parole, e in quello del Decreto sicurezza bis, 5 volte ogni centomila parole. Tra 778 occorrenze in 635 occasioni è presente nei testi come aggettivo e 321 volte accompagna il sostantivo *cittadino*. Esaminando l'uso della parola *cittadino* si può riscontrare qualche oscillazione, visto che in alcuni casi si riferisce a cittadini di un paese straniero, e in altre, a cittadini non provenienti dalla comunità europea, che nel futuro, d'accordo con il provvedimento in questione, potrebbero diventare cittadini italiani, o che hanno già ottenuto la cittadinanza. L'esempio (15) presenta una riflessione metalinguistica sulla questione:

- (15) Per entrare nel merito di questi argomenti vorrei dire che il decreto-legge al nostro esame non è il frutto della buona volontà del Governo e della maggioranza, ma la risultante della situazione drammatica in cui versano *i cittadini extracomunitari* (forse sarebbe meglio parlare di “stranieri” *extracomunitari* perché per il momento non tutti sono ancora cittadini, pur se il decreto-legge, in verità, dovrebbe facilitare una simile operazione) e soprattutto delle possenti manifestazioni organizzate dagli *stranieri extracomunitari* (...)

(Franco Russo, Rifondazione Comunista).

In questo caso *cittadino extracomunitario* denota un cittadino dello Stato italiano; *straniero extracomunitario*, invece, è una persona che non possiede la cittadinanza italiana. Contrariamente a questa logica, in numerose occasioni è presente nel subcorpus l'espressione *cittadino straniero extracomunitario*, con il significato di 'immigrato non proveniente dall'Unione Europea', nella quale la presenza dell'aggettivo *straniero* sembra completamente superfluo, dato che *extracomunitario* significa di per sé che la persona è straniera. Evidentemente questo uso pleonastico rimarca ancora di più l'alterità di questi soggetti.

Mentre alla parola *immigrato* nei dibattiti della legge Martelli è associato un linguaggio figurativo, *extracomunitario* è un vocabolo che non comporta l'uso di espressioni metaforiche nella stessa misura. Tuttavia, è possibile trovare degli esempi, tra cui il seguente è legato proprio alla parola 'cittadino':

- (16) Mi domando: chi è razzista? È razzista chi si batte contro la conversione in legge di questo decreto o invece chi mediante esso vuole cristallizzare una situazione che *rende gli extracomunitari non solo cittadini italiani di serie B, ma addirittura di serie C o D*, se mi si passa questa espressione? (Filippo Berselli, Movimento Sociale Italiano-Destra Nazionale).

Le serie sopra menzionate evocano le categorie calcistiche e descrivono un futuro in cui gli *extracomunitari*, pur diventando cittadini italiani dal punto di vista giuridico, saranno sempre trattati da inferiori rispetto agli italiani "autoctoni". L'argomentazione inversa (sono razzisti i deputati a favore della promozione delle leggi che consentono l'ingresso di un alto numero di stranieri), secondo i risultati della nostra ricerca, è caratteristica del discorso dei gruppi contrari all'immigrazione, che dichiarano di difendere i diritti degli *immigrati* negando loro l'ingresso nel paese.²²

L'immagine dell'inferiorità viene evocata anche attraverso la metafora della schiavitù, come vediamo nell'esempio (17):

- (17) Vi è lo Stato italiano premuroso che assicura loro tutto, ma, anche se molti fanno finta di non saperlo – ecco il motivo dell'emendamento – sappiamo tutti che dietro gli *extracomunitari*, i quali di solito vendono tappeti, non vi è un'attività regolare, ma quella di "sfruttatori" *che considerano gli extracomunitari alla stregua di moderni schiavi* (Gastone Parigi, Movimento

²² Si tratta di un errore retorico, il quale secondo l'approccio storico-discorsivo di Wodak fa parte delle strategie argomentative. Si veda M. Reisigl e R. Wodak, *The discourse-historical approach (DHA)*, cit., p. 95.

Sociale Italiano-Destra Nazionale).

La frase citata sopra è interessante non soltanto per la presenza della metafora che identifica gli *extracomunitari* con degli schiavi, facendo riferimento allo scenario menzionato in precedenza, secondo il quale gli *immigrati extracomunitari* finiscono coinvolti nella criminalità organizzata, ma anche perché fa parte di un intervento in cui gli *extracomunitari* sono descritti come avvantaggiati rispetto agli italiani. Il deputato ricorre a una parabola evangelica, secondo la quale sono «beati gli ultimi, perché saranno i primi», e si riferisce a tutti gli ostacoli burocratici che gli italiani devono superare per poter svolgere attività commerciali, mentre un *immigrato* (a cui non solo nel parlato quotidiano, ma anche nel nostro corpus varie volte ci si riferisce con l'espressione fortemente spregiativa di 'vu' cumprà') può svolgere tale attività in modo irregolare senza essere punito, arrivando alla conclusione che questi ultimi diventano la prima preoccupazione del paese invece dei cittadini italiani. Questo paragone ritorna negli anni '10 del nuovo millennio e diventa un elemento chiave della retorica della Lega Nord.

Per quanto riguarda l'uso di *extracomunitario* come sostantivo, si verifica la stessa povertà lessicale che caratterizza anche l'impiego di *immigrato*: i verbi di cui *extracomunitario* è soggetto appartengono esclusivamente al vocabolario di base, e soprattutto alla categoria dei verbi di movimento come *venire* o *arrivare*, e quella dei verbi modali come *potere* e *dovere* (l'abbondanza di questi ultimi non è sorprendente considerando che una legge determina principalmente diritti e obblighi). È possibile inoltre osservare una differenza tra la natura dei verbi di cui il sostantivo *extracomunitario* è oggetto: è meno marcata la tendenza ad oggettivare la persona e sono presenti verbi usati nella maggior parte dei casi in coerenza con le loro caratteristiche semantiche, come *avviare*, *aiutare*, *indirizzare*, *assistere*, *privilegiare*, *difendere*, *comprendere*, *accogliere*, *garantire* e *vedere*. Esistono tuttavia delle eccezioni, riguardanti soprattutto la sfera del commercio, come quella dell'esempio (18), riportato dalla legge Turco-Napolitano:

- (18) I problemi economici che attanagliano le famiglie italiane non si risolvono certo *importando milioni di extracomunitari* che, se trovano lavoro, lo rubano ad un lavoratore italiano e, se non lo trovano, per mangiare sono obbligati a delinquere (Oreste Rossi, Lega Nord).

Importare è un'azione che generalmente si riferisce ad una merce proveniente da un altro paese, e non a un individuo. La figura dell'*extracomunitario* è degradata al livello di un oggetto, probabilmente in reazione al senso di rifiuto, insicurezza e paura che provoca lo scenario descritto. Nel subcorpus della legge Turco-Napolitano come collocazione di *extracomunitario* sono frequenti i numeri

alti, così come nel caso di *immigrato*. A volte sono citate statistiche precise, ma soprattutto si ricorre a numeri approssimativi (e non sempre conformi alla verità), come *milioni*.

Spesso, come abbiamo accennato in precedenza, i diversi vocaboli che nominano gli *immigrati* si usano come intercambiabili in modo altamente incoerente, e questo può accadere dalla semplice sostituzione di una parola con un'altra, come nell'esempio (19):

- (19) Il rappresentante di quella comunità ha sollecitato i legislatori ad approntare severe misure legislative innanzitutto a *tutela degli extracomunitari*, in quanto la nostra legislazione risulterebbe insufficiente e debole, tale da dare alla *criminalità extracomunitaria* la sensazione di aver trovato un paese nel quale si può liberamente delinquere o in cui, in raffronto con il paese di origine o con altri paesi europei, si possono impunemente dileggiare le istituzioni. Il rappresentante di questa comunità ha affermato che gli extracomunitari si mettono a ridere davanti a certi nostri atteggiamenti ed ha chiesto una forte *tutela degli extracomunitari* che si trovano in Italia per lavorare, che vi risiedono con le loro famiglie e che vogliono vivere come tutti gli altri cittadini italiani. Non si può non ricordare come, da un lato, nel nostro paese si è cercato di mettere in campo la politica del cosiddetto pugno di ferro nei confronti della criminalità organizzata, dei racket della prostituzione e dello spaccio di droga, nonché nei confronti dei mercanti di carne umana che fanno *affari lucrosi sulla pelle dei clandestini* (Carlo Giovanardi, Unione dei Democratici Cristiani e dei Democratici di Centro).

Come abbiamo già visto, la clandestinità si associa alle attività criminali. All'inizio del testo citato sopra si parla di *extracomunitari*, ma si può osservare una costante oscillazione tra vocaboli che fanno riferimento a questi ultimi come a persone da aiutare e da difendere, e quelli che fanno allusione alla sfera dell'illegalità – oltre all'allusione troviamo anche l'espressione piuttosto esplicita *criminalità extracomunitaria* – fino al punto di arrivare ad un effettivo elenco di attività criminali, e le stesse persone che prima venivano chiamate *extracomunitari* sono ormai *clandestini*. La mancanza di un attributo che precisi quali *extracomunitari* potrebbero essere chiamati *clandestini*, come *irregolare*, mette sullo stesso piano dei *clandestini* l'intera comunità in questione. Dietro tale uso ci può essere una strategia impiegata intenzionalmente, ma in altri casi il fenomeno si presenta anche nel discorso di chi si dichiara a favore dell'immigrazione, come vediamo nell'esempio (20):

- (20) Mia nonna è nata in Brasile, i suoi fratelli sono emigrati in America e tutto ciò che oggi diciamo - e sono sicuro che questo vale per tutti i colleghi che oggi si battono contro *l'immigrazione clandestina* - contro *gli extracomunitari* è stato detto contro gli italiani in tante parti del mondo: evitiamo di *commettere un delitto* non solo sul nostro futuro ma anche sulla nostra memoria (Ermete Realacci, Partito Democratico).

Nella frase citata sopra i *colleghi* si battono contro *l'immigrazione clandestina*, ma subito dopo viene aggiunta la parola *extracomunitari*, e in questo modo i due concetti vengono di fatto equiparati, anche se il deputato probabilmente non aveva l'intenzione di includerli nella stessa categoria, dato che sottolinea come gli italiani siano stati discriminati all'estero nel passato per la stessa ragione per la quale nel presente si vuole respingere gli *immigrati extracomunitari*. A questo punto l'elemento della criminalità è usato nei confronti dei deputati che devono decidere se approvare o respingere la legge: nel caso di approvazione sarebbero loro a diventare criminali, perché commetterebbero il reato di dimenticare il passato dei loro antenati e di agire come quelli che hanno escluso gli italiani emigrati dalla vita sociale. Ovviamente, l'uso delle due espressioni (entrambe problematiche) potrebbe essere semplicemente un'adozione a fine polemico del linguaggio del gruppo opposto, ma manca un commento che faccia propendere per questa interpretazione.

I dibattiti della legge Bossi-Fini sono caratterizzati dall'uso del linguaggio metaforico. Tra gli elementi metaforici ritorna uno della legge Turco-Napolitano analizzato in precedenza, quello del commercio:

- (21) Vogliamo avere le mani libere rispetto al criterio che voi avevate adottato e che vi obbligava, comunque e in ogni caso, ad adottare il decreto flussi e, quindi, a *far entrare uno stock di extracomunitari*, anche a fronte di situazioni che potevano non giustificare i numeri fissati (Gian Paolo Landi di Chiavenna, Alleanza Nazionale).

Nell'esempio (21) troviamo l'espressione «uno stock di extracomunitari», la quale evoca la sfera del commercio, dato che uno *stock* è un insieme immagazzinato di merci in attesa di ulteriori modifiche o trasporto: in questo caso *extracomunitario* occupa un posto nella frase in cui dovrebbe esserci un oggetto inanimato, la merce da vendere. L'altro aspetto interessante dell'esempio è la presenza di una metafora anche nel linguaggio giuridico, meno caratteristica rispetto ai discorsi parlamentari. Il cosiddetto "decreto flussi" determina il numero degli ingressi con-

sentiti a lavoratori non comunitari in Italia, e anche se ormai è un'espressione cristallizzata e come tale non viene percepita subito come figurativa, risale comunque alla metafora del flusso dell'acqua.

La legge Bossi-Fini introduce una novità per quanto riguarda il settore sportivo: prima del 2002 non esisteva una quota per l'ingresso degli extracomunitari che entravano nel paese con l'obiettivo di svolgere attività sportive, questa legge invece stabilisce il limite massimo annuo d'ingresso degli sportivi stranieri, da ripartire tra le federazioni sportive nazionali. Nella discussione su questo punto del provvedimento troviamo di nuovo l'uso della parola *stock*, in riferimento agli sportivi:

- (22) Il meccanismo perverso nasce dal fatto che le società sportive professionistiche non investono più sui vivai giovanili, ma *preferiscono acquistare, nei paesi più poveri, stock di giovani atleti*; se tra questi ultimi ve ne è uno che diventa un atleta di livello, consentendo la remunerazione dell'investimento, gli altri vengono abbandonati perché sono considerati un puro costo (Giovanni Lolli, Partito Democratico).

In questo caso, visto che l'articolo della legge discusso regola l'ingresso degli sportivi non comunitari, i paesi più poveri si riferiscono a paesi *extracomunitari*. Le metafore che hanno come dominio sorgente il commercio non sono estranee al mondo delle società sportive professionistiche, infatti, *acquistare* è un verbo usato frequentemente nei confronti dei calciatori che cambiano club. Il riferimento all'insieme di queste persone come *stock* è insolito però, e conferma il trattamento degli individui come una grande massa.

Man mano che il dibattito si fa più aspro, anche il linguaggio diventa più ricco di metafore, come si osserva nell'esempio (23):

- (23) Onorevoli colleghi, vi è anche una teoria dell'arte teatrale moderna, quella postgreca, che sostiene che anche nelle tragedie di argomento più torbido e disperato occorra introdurre un elemento di comicità sia perché, per contrasto, lo spettatore apprezzi maggiormente il carattere tragico dell'insieme dell'opera, sia per fargli tirare il fiato. Mi sembra che l'articolo 21, nella *tragedia rappresentata dal disegno di legge Bossi-Fini*, sia invece il punto di straordinaria comicità. (...) È una foglia di fico. Dal momento che si vogliono mandare via gli *immigrati extracomunitari* e i lavoratori che magari emergono dal sommerso, si introduce anche una misura per cui ci si cautela nei confronti degli sportivi ben pagati (Alfonso Gianni, Rifondazione Comunista).

La legge Bossi-Fini è rappresentata come una tragedia, e l'articolo 21, che intende restringere il numero degli sportivi *extracomunitari* a cui è consentito l'ingresso in Italia, è identificato con il punto della tragedia che scioglie la drammaticità dell'opera per un istante aggiungendo un elemento che faccia ridere il pubblico. Tutto ciò mette in rilievo il carattere contraddittorio dell'articolo in questione. Inoltre, per alludere alla natura ritenuta vergognosa dell'articolo si usa una delle metafore forse più antiche, quella di nascondersi "dietro una foglia di fico", ovvero, di fronte a un'evidenza dei fatti piuttosto scomoda e umiliante.

Una delle metafore più ricorrenti nei confronti dell'immigrazione, irregolare e non solo, è quella dell'invasione. Quando si argomenta contro gli arrivi, spesso si menziona il fatto che la popolazione "autoctona" del paese prova un sentimento di disagio e insicurezza nei confronti degli *immigrati*, dato che se cresce il numero di abitanti di una certa località, allora aumenta anche la competizione per quanto riguarda il lavoro, l'alloggio, il cibo ecc. Di solito però l'immagine dell'invasione si associa in senso generico agli *immigrati*, e ancora di più ai *clandestini*, il che è riconducibile al nesso clandestinità-criminalità, perché *invadere*, anche se forse non appartiene strettamente al campo semantico della criminalità, è comunque un'azione violenta. Nel seguente esempio troviamo invece l'espressione *invasione extracomunitaria*:

- (24) Non sarebbe miglior causa, onorevole Violante, lavorare insieme per aumentare il salario netto ai lavoratori italiani, piuttosto che introdurre *fattori ulteriormente calmieratori dei salari stessi con l'invasione extracomunitaria*? Onorevole Violante, dai suoi accorati interventi è evidente che ormai la sinistra si preoccupa molto di più degli industriali che non dei lavoratori, e ciò conferma che il patto con la grande finanza e la grande industria sono essenziali al progetto egemonico, di gramsciana memoria, che volevate realizzare. In sostanza, onorevole Violante, vi siete venduti l'anima! La grande finanza, a sua volta, ha appoggiato il vostro progetto di potere. Per realizzarlo vi serviva *una massa di diseredati che venissero a scardinare la legalità nel nostro paese*, che mettessero in discussione i principi ed i valori di riferimento della nostra comunità, *un nuovo sottoproletariato e dei nuovi disperati* da contrapporre ai colpevoli lavoratori italiani e per alimentare, come vostro solito, i complessi di colpa della vecchia Europa nei confronti del terzo mondo (Alessandro Cè, Lega Nord).

In questo estratto vediamo come si realizzi lo scenario peggiore per coloro che

temevano che gli extracomunitari potessero togliere il lavoro agli italiani, e la loro presenza portasse a un abbassamento generalizzato dei salari, in quanto disponibili ad accettare paghe sensibilmente più basse rispetto agli italiani. Tutto ciò accade in modo violento, visto che il processo è identificato con una vera e propria *invasione*, e questa non è l'unica parola presente nel testo che richiama un'immagine bellica. Il partito alla quale si rivolge il deputato cerca di estendere il suo potere, usando una «massa di diseredati» che potremmo quasi interpretare come un “esercito mercenario” assoldato dall'esterno, che viene a commettere atti violenti o illegali («a *scardinare* la legalità») senza rispettare la cultura del paese. Qui il discorso di classe e quello etnico vengono mescolati, al fine di accusare doppiamente i partiti di sinistra di aver tradito il loro elettorale e i loro valori.

Come abbiamo già osservato in precedenza, le persone sono considerate come una grande bolla, e in questo caso si fa anche riferimento al loro livello sociale con la parola spregiativa *sottoproletariato*, la quale designa la parte più instabile della società. Le stesse persone sono chiamate anche *diseredati*, cioè miseri e pertanto emarginati, e *disperati*, un aggettivo che potrebbe anche suscitare compassione, ma questa compassione viene usata contro gli *extracomunitari*, sottolineando che non si deve accogliere lavoratori provenienti dal terzo mondo alimentando un senso di colpa che nasce dalle esperienze del passato.

È interessante inoltre l'uso dell'aggettivo *calmieratore* all'inizio dell'esempio, dato che sembra evocare ancora una volta la sfera del commercio, se prendiamo in considerazione che con *calmiere* ci si riferisce in genere al prezzo massimo di un prodotto di largo consumo, fissato dalle autorità per evitare l'eccessiva inflazione. Con l'impiego di questa parola si ha di nuovo la sensazione che gli *extracomunitari* siano presenti nel discorso non solo come una sorta di “esercito invasore”, ma allo stesso tempo anche come oggetti o addirittura come un fattore che assolva a uno scopo macroeconomico e a un preciso disegno politico-economico perpetrato dagli industriali insieme alla sinistra.

In accordo con quanto confermato in precedenza, per quanto riguarda la fortuna di *extracomunitario*, nel nostro corpus si può osservare un calo significativo nel periodo successivo alla legge Bossi-Fini. Il Pacchetto sicurezza, famoso per aver introdotto il reato di clandestinità, associa atti criminali agli *extracomunitari*, ma a partire dai testi relativi a questa legge non si può più parlare di una semplice povertà lessicale per quanto riguarda l'uso dei verbi, ma di una loro mancanza quasi totale, sia nel caso in cui *extracomunitario* è il soggetto del verbo, sia quando è, o meglio detto, sarebbe, l'oggetto dello stesso. Abbondano invece le strutture nelle quali *extracomunitario* è presente nella frase come complemento d'agente, come in «contrasto alla criminalità connessa all'immigrazione clandestina da parte di

soggetti extracomunitari», oppure ha la funzione di un altro tipo di complemento indiretto, come in «rapporti della criminalità in Italia riferiti alla presenza di cittadini extracomunitari».

Nei dibattiti della legge Minniti si possono trovare soltanto due occorrenze di *extracomunitario*, ma entrambi sono legati ad un uso metaforico, visto che nella prima occasione si parla del «flusso migratorio di cittadini extracomunitari» e nella seconda ricorre la metafora ormai ben conosciuta dell'invasione:

- (25) Si tratta della *paura dell'invasione*, anche se poi i numeri stanno lì a dircelo; ce lo dice l'Istat, per esempio, che nello scorso anno, nel 2016, ha documentato *nocumento della popolazione proveniente da Paesi extracomunitari* semplicemente di 2.500 persone residenti in Italia. Quindi, c'è la paura di invasione, anche se, ripeto, i numeri sono forse esagerati (Gian Luigi Gigli, Energie per l'Italia).

Nell'esempio (25) le persone non sono chiamate direttamente come *extracomunitari*, ma troviamo comunque una descrizione che si riferisce al gruppo in questione. Anche in questo caso, benché gli extracomunitari costituiscano l'agente logico dell'azione del nocumento, non sono loro il soggetto grammaticale della frase. Inoltre, il tipo di argomentazione che usa esempi statistici che non servono proprio a confermare la posizione del parlante, ma poi sottolinea che questo fatto non è rilevante perché il fenomeno genera paura, insicurezza e ostilità e pertanto i numeri statistici perdono importanza, è caratteristica dei gruppi contrari all'immigrazione.

La frequenza di *extracomunitario* è assai scarsa anche nei testi relativi al Decreto sicurezza, ma in una delle pochissime occasioni in cui si usa, possiamo vedere un discorso simile a quello analizzato in precedenza, nel quale si riteneva che gli *immigrati* sarebbero presto diventati i primi e gli italiani gli ultimi. Nell'esempio (26) si lotta affinché i pensionati italiani abbiano gli stessi diritti dei lavoratori *extracomunitari*:

- (26) Pur tuttavia, ricordo che in Italia ci sono milioni di lavoratori che per avere la pensione di vecchiaia debbono lavorare o venti, o trenta, o trentacinque, o quaranta, o quarantadue, o quarantatré anni e mezzo, mentre per gli *extracomunitari* che ritornano nel loro Stato sono sufficienti cinque anni di lavoro, e anche meno di cinque anni di lavoro, per avere una – proporzionata, naturalmente – pensione col calcolo contributivo; gli italiani, invece, che restano in Italia, no. Per concludere, essendo che i pensionati non si arrendono a que-

sto, perché *gli italiani debbono avere gli stessi diritti degli extracomunitari*, insisto perché si voti, auspicando che tutta l'Aula voti a favore di questo ordine del giorno e concludo: Viva i pensionati, forza pensionati, pensionati, all'attacco! (Carlo Fatuzzo, Fratelli d'Italia).

Normalmente discutendo un progetto di legge in materia d'immigrazione vengono determinati i diritti e gli obblighi degli *immigrati* nel paese d'arrivo. Nell'esempio sopra citato però il dibattito sembra prendere una direzione contraria: gli *extracomunitari* sono la parte avvantaggiata della società rispetto ai lavoratori italiani, e alla fine persino si mandano i pensionati «all'attacco», espressione che si colloca bene nella cornice concettuale dell'invasione.

Per quanto riguarda il Decreto sicurezza bis, la sola occorrenza di *extracomunitario* si riferisce ad un decreto del 1997, recante «interventi straordinari per fronteggiare l'eccezionale afflusso di stranieri extracomunitari provenienti dall'Albania». In questo subcorpus, così come in quello del Pacchetto sicurezza, il vocabolo più frequentemente usato che designa una persona proveniente dall'estero è *clandestino*. Inoltre, una caratteristica interessante è che *extracomunitario* va via via sparendo dai dibattiti delle ultime tre leggi da noi analizzate; un vocabolo che prima era quasi completamente assente e a partire dalla legge Minniti acquisisce popolarità è *migrante*. Ciò non significa naturalmente che *extracomunitario* sia sostituito da *migrante*, ma indica che certe parole, dopo un periodo in auge, possono perdere la loro popolarità.

4. Conclusioni

L'obiettivo del nostro contributo era presentare l'evoluzione dell'uso di due vocaboli, *immigrato* ed *extracomunitario*, nel corso degli ultimi trent'anni di legislazione in materia d'immigrazione in Italia, concentrandoci sul linguaggio dei dibattiti parlamentari. Abbiamo osservato due percorsi diversi: mentre *immigrato* ha una maggiore estensione dal punto di vista semantico rispetto a *extracomunitario*, un termine con un significato ben più delimitato, non è sorprendente il fatto che sia usato più frequentemente nei discorsi parlamentari, e che non si riscontri un cambiamento significativo nella sua popolarità. Al contrario, *extracomunitario* è una parola costantemente presente nei dibattiti delle prime leggi sull'immigrazione, ma tende a scomparire dai testi più recenti del nostro corpus.

Per quanto riguarda la parola *immigrato*, a partire dalla legge Martelli si può osservare che diventa sempre più legata ad un linguaggio figurativo; tale caratteristica nel caso di *extracomunitario* è meno marcata, ma non trascurabile. Una particolarità che caratterizza invece entrambi i vocaboli secondo i risultati della nostra

ricerca è l'apparente intercambiabilità con la parola *clandestino*, impiegata spesso in modo erroneo sia nel linguaggio parlamentare che in quello della stampa. Per quanto riguarda la loro co-occorrenza con i verbi, troviamo un lessico che diventa sempre più povero, fino al punto in cui i soli verbi con i quali queste parole formano dei sintagmi verbali rimangono quelli modali. D'altra parte, sia *immigrato* sia *extracomunitario* sono poco presenti nelle frasi come agente.

Per poter presentare una panoramica più ampia e complessiva per quanto riguarda le strategie referenziali impiegate nei discorsi parlamentari sarà necessario estendere la nostra ricerca ad una serie di altri vocaboli, quali *richiedente asilo*, *rifugiato*, *profugo*, *migrante*, *straniero* e *clandestino*.

Prigionieri di guerra ungheresi a Padula durante la prima guerra mondiale

BÁLINT TAKÁCS
Debreceni Egyetem
takacsb@yahoo.com

Abstract: The prisoner of war camp of Padula, Italy, operated during World War One in a large Carthusian Monastery and barracks, has been the topic of several Italian, Czech and Slovakian studies, as it was one of the greatest Italian camps and served as the centre for the creation of the Czechoslovak Legion. However, thousands of its detainees were Hungarian, whose life has barely been discussed. This paper aims to present the life of Hungarian POWs held in Padula. With the help of sources pertaining to them, such as letters and memoirs, it is possible to deeply examine four aspects: religion, health, complaints and employment. Another aim of the study is to make a list of the Hungarian prisoners.

Keywords: First World War; Hungarian prisoners of war; internment in Italy; Padula; Certosa.

1. Introduzione e presentazione delle fonti usate

Durante la Prima guerra mondiale, la Certosa di Padula (Provincia di Salerno), insieme all'adiacente baraccamento costruito nel Vallo di Diano a sudovest della città, funzionava come campo di internamento per i prigionieri di guerra austro-ungarici. La Certosa divenne uno dei più grandi e conosciuti campi per vari motivi. Non solo aveva una capacità straordinaria: poteva ospitare più di 15 mila prigionieri, ma fu anche scelta dal Comando Supremo del Regio Esercito Italiano come centro di raccolta dei prigionieri cechi e slovacchi, facilitando così la formazione di una legione cecoslovacca. Il tema è stato al centro di molti studi di storici italiani, cechi e slovacchi. Tra il 2012 e il 2013 Vincenzo Maria Pinto e Giovanni Villani, storici della Nova Civitas Società Cooperativa Padula, hanno organizzato nella Certosa una mostra, di oltre 200 documenti (soprattutto fotografie e documenti archivistici), dedicata alla storia della Legione Cecoslovacca.¹ A differenza di questi lavori questo saggio invece è dedicato a un tema ancora non esaminato nell'ambito della prigionia padulese: la vita dei prigionieri di guerra ungheresi.

¹ *Dov'è la Patria Nostra. Luoghi, memorie e storie della Legione ceco-slovacca in Italia durante la Grande Guerra*, a cura di V. M. Pinto, Salerno, Plectica, 2014.

L'ampiezza delle fonti su questo campo di prigionia è significativa. Oltre ai documenti emanati dalle autorità militari italiane, sono disponibili molte fonti ungheresi: 17 cartoline di János Kozeschnik,² appuntato nel 1° Reggimento ungherese di fanteria di Budapest; il diario di Áron Bazsa,³ riservista nel 3° Reggimento imperiale e regio (ossia comune) di fanteria di Debrecen; il libretto di Gáspár Károlyi,⁴ anche lui soldato del 3° Reg.; vari documenti di Miksa Friedmann (Fábri),⁵ soldato del 66° Reggimento di fanteria comune di Užhhorod (all'epoca: Ungvár). Ferenc Kucsera, appuntato nel 69° Reggimento di fanteria comune di Székesfehérvár, scrisse un libro di memorie e conservò le sue foto fatte a Padula.⁶ Inoltre, le fonti sono arricchite da un dettagliato resoconto datato 30 aprile 1916 di Gennaro Amodio, vicario capitolare della diocesi, che visitò il campo;⁷ e dalla relazione di un sacerdote svizzero, Don Nosedà, datata il 16 agosto 1916 in cui è menzionata Padula.⁸

Molto materiale è fornito anche dall'elenco nominativo dei prigionieri di guerra ungheresi internati a Padula. Dati rilevanti provengono dagli opuscoli delle *Verlustliste* (Liste delle perdite): il numero totale degli internati a Padula è compreso tra 15 e 20 mila. Altri nomi si leggono nei rapporti pubblicati dai giornali ungheresi. Complessivamente l'elenco degli ungheresi identificati per nome supera il migliaio.

2. Gli edifici appartenenti al campo di prigionia e il numero dei prigionieri

La costruzione di baracche nell'area adiacente al monastero iniziò nella primavera del 1916, tuttavia alcuni prigionieri di guerra erano lì già da prima, collocati nell'edificio del monastero che si estende su una superficie di più di 5 ettari dal

² Le cartoline sono state presentate nel saggio B. Takács, *Kozeschnik János élete olasz hadifogságban a levelezése tükrében*, in *A Hadtörténeti Múzeum Értésítője 18*, a cura di Sz. Závodi, Budapest, Hadtörténeti Múzeum, 2018, pp. 51-2.

³ Posizione della fonte: Hadtörténelmi Levéltár, fondo VII, Tanulmányok és visszaemlékezések gyűjteménye, 3967: Bazsa Áron, *olasz hadifogságbeli notesz*, 1916.

⁴ La fonte è consultabile nel museo di Hajdúböszörmény, alla posizione Hajdúsági Múzeum Helytörténeti Adattár 8889: Károlyi Gáspár naplója.

⁵ Posizione della fonte: Hadtörténelmi Levéltár, fondo VII, Personalia-gyűjtemény, fasc. 26: *Fridmann* (sic!) (Fábri) Miksa a padulai hadifogolytábor lakójának néhány irata, 1917–1938. In seguito: HL Friedmann.

⁶ La storia di Kucsera è stata pubblicata sul blog *Nagy Háború Blog* dalla sua nipote, Ildikó Prága: https://nagyhaborublog.hu/2014/05/29/nagypapam_egy_eu-s_keparchivumban (consultato il 21 gennaio 2020).

⁷ All'epoca ci fu *sede vacante* nella Diocesi di Teggiano, alla quale Padula apparteneva, vedi M. Casella: *Alla scoperta della religiosità nell'Italia meridionale*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2006, p. 302. La relazione del vicario capitolare: Archivum Secretum Apostolicum Vaticanum, fondo Segreteria di Stato, Guerra 1914–1918 (in seguito: ASV Segr. Stato Guerra 1914–1918), busta 133.

⁸ Alfredo Nosedà fu un sacerdote svizzero che visitò i campi dalla commissione del governo svizzero. La sua relazione sui campi italiani: Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari esteri, fondo Gabinetto politico e ordinario 1915–1918 (in seguito: ASD Gabinetto 1915–1918), busta 347.

1915. Il Prefetto della provincia, Michele Spirito, in un telegramma⁹ dei primi del dicembre 1915, chiese al Ministro dell'Interno di trasportare i prigionieri di guerra austro-ungarici da Padula e da Baronissi altrove, perché, come scrisse il Prefetto, gli edifici in cui erano collocati «erano inadatti alla sorveglianza» ed era «sempre nell'animo dei detti ufficiali di fare dei tentativi di fuga». Secondo il protocollo, il messaggio fu inoltrato dal Ministro dell'Interno al Ministro della Guerra che a quanto pare respinse la richiesta.

La costruzione delle baracche per l'alloggio dei prigionieri di truppa continuò fino al febbraio del 1918, sotto la direzione del Genio Militare Italiano gestito dal Capitano Alessandro Migliozi e dal Tenente Aldo Giovannini. Fu costruito un totale di 100 baracche, ciascuna ospitante dai 250 ai 270 prigionieri di guerra. Poiché il numero dei prigionieri superava i 15.000, per il Presidio Militare fu allestito un edificio più grande. Il campo era comandato da Francesco Finiguerra, Generale pensionato dei RR. Carabinieri.¹⁰

Appena sei mesi dopo, nel numero del 24 settembre 1916 del *Corriere della Sera* uscì un rapporto sul campo di prigionia di Padula. Il giornalista Luigi Bottazzi aveva visitato diversi campi in tutta Italia per quattro settimane, li divise in due gruppi in base alla loro costruzione. Una categoria comprendeva campi allestiti in baracche, in seminari di educazione sacerdotale e in monasteri oppure conventi, in cui i prigionieri di guerra potevano vivere in tutta comodità. L'altro gruppo era formato da campi più grandi, tra cui Padula, da lui chiamata “città di legno”.¹¹

Un anno dopo, nel settembre del 1917, uscì un articolo sul campo anche sul quotidiano napoletano *Il Mattino*.¹² Dall'articolo risulta che i prigionieri ufficiali erano 1.500 e che furono collocati per la prima volta nella Certosa nel novembre del 1915. In termini di nazionalità, la maggioranza era costituita da ungheresi e rumeni, gli altri erano serbi e croati. Secondo il corrispondente italiano, gli ungheresi si distinsero da tutte le nazionalità per patriottismo, carattere e diligenza e sembravano forti, allegri, intelligenti e belli. Una parte delle baracche era costruita in legno, mentre l'altra parte in mattoni. Quando l'articolo fu pubblicato, 70 baracche erano già finite, la maggior parte era lunga 57 m, larga 11 m e alta 5,5 m. In quel momento il numero dei prigionieri superava già i 17.000, perciò un migliaio

⁹ Telegramma n. 3345, 4 dic. 1915. Archivio Centrale dello Stato, fondo Presidenza del Consiglio dei Ministri, Guerra Europea 5 (in seguito: ACS PCM), busta 19.4.6. (99.), fasc. 36.

¹⁰ V. M. Pinto, *Padula tra il 1916 e il 1919: il campo dei Ceco-Slovacchi della Certosa di San Lorenzo*, in V. M. Pinto, *Dov'è la Patria Nostra* cit., pp. 77-81.

¹¹ Un quotidiano ungherese ha dato una rassegna dell'articolo italiano, vedi *Pesti Napló* 1 ottobre 1916., pp. 21-2; il titolo è: *A hadifogyok élete Olaszországban*.

¹² L'articolo italiano, uscito il 13 settembre 1917 su *Il Mattino*, è menzionato nell'opera dedicata alla storia dei prigionieri ungheresi pubblicata tra le due guerre mondiali, *Hadifogyoly magyarok története*, vol. I, a cura di B. Baja, J. Pilch et al., Budapest, Atheneum, 1930, pp. 221-2, 244.

di soldati italiani fu assegnato alla loro sorveglianza. Secondo la relazione dell'Intendenza Generale dell'Esercito, la struttura avrebbe potuto ospitare altri 6.100 prigionieri di guerra, esclusivamente però di nazionalità ceca.¹³ Tuttavia, tre delle 70 baracche dovettero essere demolite e rimosse perché la Divisione Militare di Salerno ne aveva bisogno.¹⁴

L'espansione del campo è indicata dal fatto che quattro mesi prima c'erano posti per "soltanto" 5.500 prigionieri di guerra (soldati cechi).¹⁵ All'inizio dell'aprile del 1916, l'Intendente Generale dell'Esercito stabilì che Padula avrebbe ospitato 28 ufficiali e 2.260 prigionieri di truppa, ciò documenta come al primo turno erano state costruite nove baracche e che alcuni posti nella Certosa furono liberati o ampliati.¹⁶ Nello stesso mese, diecimila prigionieri di guerra sarebbero stati collocati nel campo delle baracche, secondo un protocollo emanato dalla Commissione dei prigionieri di guerra.¹⁷

Il 1° gennaio 1917 la Certosa accoglieva 13.074 soldati e 64 aspiranti cadetti: non c'era posto per altri prigionieri di guerra.¹⁸ Per la fine di febbraio, era necessario completare o liberare 350 nuovi posti per i prigionieri di guerra catturati dalla 3^a Armata.¹⁹ Entro la metà di aprile furono costruite 9 o 10 nuove baracche, infatti, la relazione mensile indica che furono disponibili 2.500 posti. Il fatto che i prigionieri di guerra cechi erano però ancora detenuti a Santa Maria Capua Vetere documenta come i nuovi posti furono riservati per i prigionieri (di qualsiasi nazionalità) della 3^a Armata e dell'Esercito della Zona Gorizia (rispettivamente 1.000 e 1.500 persone).²⁰

¹³ Protocollo n. 57700 dell'Intendenza Generale, 15 ott. 1917. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. Archivio dell'Ufficio Storico dello Stato Maggiore dell'Esercito italiano (in seguito: AUSSME), fondo B-3, b1/3.

¹⁴ Protocollo n. 46277 del Ministero della Guerra, 21 nov. 1917. Oggetto: Locali per prigionieri. AUSSME F-11, 127/6.

¹⁵ Protocollo n. 46100 dell'Intendenza Generale, 12 giugno 1917. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. AUSSME B-3, b1/3.

¹⁶ Protocollo n. 13800 dell'Intendenza Generale, 11 aprile 1916. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. AUSSME F-11, 127/6. Cfr. C. Pinto, *Introduzione. Da Padula al Piave. Immagini e storie dei nazionalismi europei, in Dov'è la Patria Nostra*, cit., p. 20.

¹⁷ Protocollo n. 6584 del Ministero della Guerra, 20 aprile 1916. Oggetto: Locali per internamento di prigionieri. AUSSME F-11, 127/6. Cfr. C. Pinto, *Introduzione*, cit., p. 21.

¹⁸ Protocollo n. 212 e allegati del Ministero della Guerra, 3 gennaio 1917. Oggetto: Locali. Allegato "A": Situazione numerica dei prigionieri di guerra internati nei vari reparti alla data del 1° Gennaio, e Allegato "B": Specchio numerico indicante i posti disponibili per internamento di prigionieri di guerra nei vari Corpi d'Armata alla data del 3 Gennaio 1917. AUSSME F-11, 127/6. La saturazione del campo è confermata anche dalla relazione mensile dell'Intendenza Generale, protocollo n. 33360 dell'Intendenza Generale, 8 gennaio 1917. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. AUSSME B-3, b1/3.

¹⁹ Protocollo n. 37600 dell'Intendenza Generale, 3 marzo 1917. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. AUSSME B-3, b1/3.

²⁰ Protocollo n. 40521 dell'Intendenza Generale, 13 aprile 1917. Oggetto: Locali per internamento prigionieri. AUSSME B-3, b1/3.

Si conosce l'esatta struttura del reparto baracche, grazie ad una mappa schematica sopravvissuta e una foto prospettica.²¹ Le baracche di alloggio costituivano sei file, ciascuna con 6, 10 o 15 baracche. Le cucine erano in fondo alle file; le latrine tra le file.²²

3. Trattamento dei prigionieri e l'arredamento del campo

3.1 Religione

Quasi tutti i dati sul campo di prigionia di Padula disponibili nella letteratura sul tema e pubblicati nella stampa dell'epoca e di oggi riguardano il reparto delle baracche. Fa eccezione il racconto del vicario capitolare che visitò il campo il 27 aprile 1916 e dichiarò che la costruzione delle baracche accanto alla certosa era ancora in corso. I prigionieri «si ammassarono (...) nel più grande chiostro». Questi portò loro la benedizione e i saluti del Papa e donò loro immagini sacre e medaglie. Stimò in 1.500 il numero dei prigionieri di guerra, la stessa cifra che fu riportata su *Il Mattino*. «Nel luogo poi è luce, aria, acqua in abbondanza. (...) Il vitto è sufficiente: la positura del grandioso, monumentale edificio, fra campi e giardini, deliziosa.» L'unica critica del vicario capitolare riguardava il bisogno di nuovi indumenti per i reclusi. I prigionieri avevano cura della loro vita religiosa, tra loro vi erano due sacerdoti che celebravano le messe e che confessavano nelle loro lingue d'origine. Non è stato possibile risalire a quali lingue il vicario capitolare si riferisse. Inoltre, egli notò come ai prigionieri mancassero molto le loro famiglie.²³

Un anno dopo, per la Pasqua del 1917 il Papa inviò pacchi con doni nei diversi campi, tra i quali vi era anche il campo di Padula. I soldati ricevettero mezzo litro di vino, tre scatole di sigarette e una scatola di dolci.²⁴

Ancora in riferimento alla vita spirituale e culturale, si ricorda che nel dicembre del 1916 D. A. Davis, segretario dell'Associazione Cristiana dei Giovani, chiese al governo italiano di allestire in uno dei grandi campi di prigionia, Avezzano o Padula, una baracca per scopi educativi, culturali e ricreativi per i prigionieri di guerra. Non sono rimaste fonti sull'esito del caso, si suppone che la richiesta non sia stata

²¹ Le 44 fotografie fatte sul campo all'epoca sono consultabili su <http://www.14-18.it/album/14769/copertina> (consultato il 9 febbraio 2020).

²² Cfr. *Hadifogoly magyarok*, cit., pp. 222, 242. Identicamente descritto dal prigioniero Kucsera, vedi I. Prága, *Nagyapám*, cit.

²³ ASV Segr. Stato Guerra 1914-1918, busta 133. Non è stata conservata la risposta del Segretario della Santa Sede. L'arcivescovo di Salerno offrì di visitare Padula, ma il Cardinale Gasparri lo diresse a Campagna, il che suggerisce che la relazione su Padula del vicario capitolare di Teggiano fu sufficiente.

²⁴ *Hadifogoly magyarok*, cit., p. 230.

accolta.²⁵ L'organizzazione di teatri e concerti da parte dei prigionieri è piuttosto caratteristica del "periodo cecoslovacco".²⁶

3.2 Sanità

L'articolo pubblicato su *Il Mattino* permette di riflettere su alcuni aspetti riguardanti la situazione sanitaria. Grazie alla straordinaria dimensione del campo non mancavano i posti letto per i malati e non scarseggiarono nemmeno medici e medicinali. Il campo ospitava anche un laboratorio di batteriologia. Tutto ciò fu necessario anche fronteggiare la comparsa di due epidemie: il colera e il tifo.²⁷

Nel numero del 1° ottobre 1916 del *Pesti Napló* fu pubblicata una rassegna della relazione di Luigi Bottazzi di *Il Mattino*. Per quanto concerne la caserma, il corrispondente scrisse che a Monreale e a Padula i campi di prigionia erano dotati di vere comodità, rispetto alle consuetudini. Anche Don Noseda indicò soltanto aspetti positivi su Padula: «antica artistica Certosa con abbondanza d'acqua ed uniti baraccamenti moderni».

3.3 Fughe e lamentele

Malgrado gli aspetti positivi fino a qui elencati, secondo il Prefetto vi erano comunque dei motivi per cui i prigionieri erano inclini a fuggire.²⁸ Affermazioni di questo tipo furono fatte già nel 1915, quando i prigionieri di guerra erano alloggiati negli edifici del monastero e non nel reparto baracche. Infatti, anche per questo periodo vi sono testimonianze di incidenti:

Scrivendo dei campi di Padula, il corrispondente afferma che i soldati austriaci e ungheresi «non rispettano molto i soldati italiani». Accadde una volta che un soldato italiano volle vietare ai prigionieri di attingere acqua da una sorgente per se stessi. Un soldato austriaco *colpì l'italiano alla testa con un pugno*, e gli altri prigionieri si affrettarono ad avvicinarsi e *anche loro cominciarono a colpire* il potente soldato italiano. I "colpevoli" furono quindi portati davanti alla corte marziale, ma con grande dolore del corrispondente "ricevettero solo punizioni molto lievi".²⁹

²⁵ Sappiamo solo che la richiesta dell'Associazione fu inoltrata al Primo Ministro Paolo Boselli che la passò al Ministro della Guerra Paolo Morrone il 7 dicembre 1916. ACS PCM busta 19.4.6. (99.), fasc. 73. L'Associazione, ossia *Young Men's Christian Association (Y.M.C.A.)* fu fondata in Inghilterra, ma aveva associazioni nazionali in tutto il mondo, anche in Italia e in Ungheria all'epoca.

²⁶ V. M. Pinto *Dov'è la Patria Nostra*, cit., p. 87.

²⁷ *Hadifogoly magyarok*, cit., p. 222.

²⁸ Per una panoramica sulla questione delle fughe, vedi B. Juhász, *La fuga dei prigionieri austro-ungarici dai campi italiani tra percezione e problemi reali*, «Nuova Antologia Militare», I 2020, pp. 119-35.

²⁹ *Pesti Napló* 1° ottobre 1916, p. 21. Il corsivo è nell'originale. Tutte le traduzioni in italiano delle fonti ungheresi sono nostre.

Il caso citato mette in dubbio l'approvvigionamento idrico, se a ciò si aggiunge la critica del vicario capitolare sugli indumenti dei prigionieri, il quadro sul trattamento dei prigionieri non corrisponde alla situazione idilliaca descritta dalle fonti italiane. Inoltre, il Ministero della Guerra italiano raccoglieva le lamentele presenti nella corrispondenza dei prigionieri: nel gennaio del 1917 vi furono proteste per il freddo e per la qualità del cibo. Secondo la nota ministeriale, i prigionieri di guerra dichiararono in modo molto forte che: «il vitto [è] peggiore di quello dei porci».³⁰

Il libretto di Áron Bazsa contiene principalmente informazioni sul trattamento nel campo di Maddaloni, per mancanza di spazio solo un paragrafo è dedicato a Padula. Áron Bazsa vi fu trasferito il 18 maggio 1916 e fu collocato nella caserma n. 5. Annotò che in quel momento il campo era composto da 48 baracche e che nove compagni del suo paese erano presenti nella sua baracca. Dal momento che il libretto è rimasto incompiuto, non è possibile sapere quando lasciò Padula.

Anche Gáspár Károlyi scrisse il suo libretto quasi esclusivamente a Maddaloni. Non si sa per quanto tempo sia stato trattenuto a Padula e non abbiamo informazioni sul trattamento ricevuto lì. Ci sono due pagine di poesie nel suo libretto, datate 29 aprile 1917, sulla nostalgia di casa. Ciò che rende unica la sua storia è l'aver portato a casa anche un ricordo materiale: una tovaglia ricamata che rivela come i prigionieri trascorrevano il tempo "libero" nel campo.

Miksa Friedmann portò a casa tre lettere, tre foto, due cartoline e un buono da 2 centesimi che avrebbe potuto riscattare nella mensa del campo. In una fotografia, probabilmente realizzata nell'estate del 1916, quando fu costruito il reparto baracche, i prigionieri stanno davanti alle tende. Poiché il nome di Friedmann non è indicato in questa foto si ritiene che questi abbia soltanto acquistato la foto. L'altra foto, scattata sullo sfondo in uno dei cortili della Certosa, lo ritrae con sette compagni, conosciamo il nome di due di loro: István Baranyai e György Müller. Sul retro si trovano alcune firme, di cui tre sono ben leggibili: Béla Holländer, Ferenc Urbanek e un cognome: Goldner. Vi è riportata anche una frase: «Quest'immagine ti faccia ricordare della nostra sincera amicizia, e ti faccia dimenticare i tristi giorni della prigionia. Padula 1917 II/1.» Nella terza foto si vedono due donne, di cui almeno una, in base all'uniforme si suppone essere un'infermiera. Per mancanza di fonti, non è stato possibile verificare in quali circostanze fu scattata questa foto né tantomeno ricostruire la storia della frase riportata sul suo retro: «[parole

³⁰ ACS fondo Ministero della Guerra, Comando Supremo, Sottosegretariato per gli affari Civili, busta 466, fasc. 34. Titolo del documento: Notizie desunte dall'esame delle corrispondenze dei prigionieri di guerra, da interrogatori e dalla stampa estera fino all'8 marzo 1917. Cfr. S. Residori: «Nessuno è rimasto ozioso»: *Campi di concentramento e prigionieri austro-ungarici in Italia durante la Grande Guerra (1915-1918)*, tesi di dottorato presso Università degli Studi di Verona, 2017, p. 151.

illeggibili] affinché mi ricordi più da vicino. Roma 1 giugno 1924».³¹ Friedmann o andò a Roma dopo la guerra, o tornò in Ungheria solo nel 1924, forse perché ebbe contratto una grave malattia – ma è solo un’ipotesi. Le due cartoline mostrano la Cappella di San Lorenzo: una la facciata e l’altra l’altare maggiore. Sono cartoline illustrate che non ha inviato e ha portato a casa. Il suo amico, György Müller, si candidò per lavorare come volontario in un luogo lontano: due delle tre lettere che Friedmann portò a casa gli furono scritte dai suoi compagni. Le lettere, talvolta umoristiche, rivelano particolari della prigionia, come nella frase scritta a Goldner: «A proposito, scrivi anche tu se vivere in prigionia è una morte eroica?».

Ancora troviamo molti dettagli sulla prigionia padulese nelle cartoline dell’apuntato János Kozeschnik, che lì vi passò cinque mesi. La sua baracca era la n. 23. Ci sono rimaste diverse sue cartoline: 13 cartoline inviate da lui a sua moglie e 4 ricevute.³² Scrisse di essere sano e che nel campo era stato organizzato un teatro. Essendo musicista, partecipò alla banda come violinista, ma non è chiaro come riuscì a procurarsi un violino. Un suo amico e compagno musicista, Riczner Franzi, firmò una cartolina porgendo i saluti alla moglie di Kozeschnik.³³ La moglie gli inviò un pacco, da lui richiesto a dicembre, il 26 aprile 1917; ciò documenta come la spedizione di pacchi non era veloce come quella delle cartoline e delle lettere. Voleva ricevere un piegabaffi, un articolo apparentemente indisponibile nel campo. Nelle cartoline di gennaio e febbraio si lamentò del freddo e della pioggia e disse di non vedere l’ora di ritrovare i suoi a casa, soprattutto i tre figli, ai quali mancava molto secondo quanto detto dalla moglie. Promise di inviare una sua foto a conferma della presenza di un fotografo nel campo. Nella cartolina del 24 marzo 1917 la censura espunse una riga e mezza.

3.4 Lavoro

Dalle fonti si evince come prima dell’autunno del 1917 i prigionieri lavorassero soltanto all’interno del campo, nella costruzione delle baracche e nella rinnovazione della Certosa. Un’eccezione è rappresentata dai lavori per la costruzione di una strada accanto al campo nella primavera del 1916. Tutti questi lavori furono diretti dal Genio Militare e dal Comandante Finiguerra che chiese all’amministrazione

³¹ HL fasc. Friedmann.

³² Le cartoline sono consultabili nel museo militare a Budapest. In ordine cronologico: Hadtörténeti Múzeum Kéziratok Emlékanyag-gyűjtemény (in seguito: HTM KE) 15.495/Emlékanyag (in seguito: Em), 15.537/Em, 15.472/Em, 15.540/Em, 15.527/Em, 15.534/Em, 15.515/Em, 15.533/Em, 15.514/Em, 15.542/Em, 15.543/Em, 15.541/Em, 15.539/Em. Le cartoline che Kozeschnik ricevette dalla moglie: 15.558/Em, 15.518/Em, 15.557/Em. La cartolina inviata dal suo amico János Nuszbaum: 15.568/Em.

³³ HTM KE 15.472/Em.

comunale di «fornire la breccia calcare» necessaria.³⁴ Il nome odierno della strada è Viale Certosa.

L'appuntato Kozeschnik, alloggiato nel reparto baracche, non ha riferito di aver lavorato a Padula. Un altro soldato del 1° Reggimento, Lajos Gáll, che abitava nella 9ª baracca, riferiva in una cartolina che non lavorava neanche lui, perché non aveva trovato lavoro.³⁵ Per questo motivo, come Kozeschnik, fu costretto a chiedere molti soldi alla sua famiglia.

Ci sono fonti anche sui residenti della Certosa. Nel numero del 26 novembre 1916 del settimanale *Esztergom* si legge:

Notizie dalla prigionia italiana. Ignác Leitmann, aspirante cadeto, allievo del più grande seminario di Nitra, è stato catturato in Italia all'inizio di giugno e attualmente vive in un grande convento a Padula Certosa (Provincia di Salerno) con molti dei suoi compagni. Il seminarista prigioniero ha scritto nei giorni scorsi a un suo compagno dicendo che era sano, ma si avrebbe sentito bene se avesse avuto un'occupazione. Si doveva trascorrere il tempo inattivi e non si avevano niente da leggere. A proposito, la noia che uccide l'anima è veramente il grande problema in molti campi di prigionia, motivo per cui i nostri soldati prigionieri si lamentano spesso.

Nell'estate del 1917, una parte dei prigionieri fu trasferita in altri campi perché fu ordinata la raccolta dei prigionieri di nazionalità ceca e slovacca.³⁶ Questi lavoravano ormai anche al di fuori del campo insieme ai prigionieri di altre nazionalità, tra cui vi erano alcuni ungheresi. Dal novembre del 1917 costruirono per quasi sei mesi una strada a nord di Padula che collegava la città con l'altopiano del Mandrianello (o Mandranello), vicino al confine con la Basilicata. La costruzione

³⁴ Per più dettagli vedi V. M. Pinto, *Dov'è la Patria Nostra*, cit., pp. 88–90. La lettera di Finiguerra al Sindaco: protocollo n. 451, 7 febbraio 1916. Oggetto: Sistemazione della via comunale. Disponibile nella collezione privata di Michele Cartusciello. Citato in V. M. Pinto, *Dov'è la Patria Nostra*, cit., p. 65.

³⁵ G. Francione, D. Juhász, *Magyar kápolna Szicíliában. Hungarian Chapel in Sicily*, HM Hadtörténeti Intézet és Múzeum, 2017, pp. 26–28.

³⁶ Il trasferimento dei cechi e degli slovacchi iniziò nel luglio del 1917. La maggior parte arrivò da Santa Maria Capua Vetere; infatti, il piano originale prevedeva di concentrarli là. A ottobre erano più di tre mila, nel gennaio del 1918 più di 10 mila. Il futuro presidente cecoslovacco Edvard Beneš, all'epoca segretario del Consiglio Nazionale Cecoslovacco, si recò lì in visita. Per maggiori dettagli sulla Legione Cecoslovacca si rinvia a V. M. Pinto, *Dov'è la Patria Nostra*, cit., E. Buccioli: *Dalla Moldava alla Piave. I legionari cecoslovacchi sul fronte italiano nella grande guerra*, Portogruaro, Nuova Dimensione, 1998. Tomasoni, C. Nuvoli: *La grande guerra. Raccontata dalle cartoline*, Lavis, Arca Edizioni, 2004, 281. M. G. Salzano, *Il campo di concentramento per prigionieri di guerra di Fonte d'Amore e la formazione della Legione cecoslovacca (1916–1918)*, «Storia e problemi contemporanei», n. 71, 2016. Il campo di prigionia ceco-slovacco a Padula <http://www.giardinistoricacampania.it/storia-certosa-di-san-lorenzo-di-padula/il-campo-di-prigionia-ceco-slovacco-in-certosa> (consultato il 7 ottobre 2019).

fu voluta dallo Stato Maggiore con l'obiettivo di facilitare l'accesso dal campo di Padula ai boschi dell'altopiano, fonti di legno per la costruzione di baraccamenti. Ai lavori partecipavano almeno 300 prigionieri di guerra ogni giorno, la loro paga giornaliera era di 5 centesimi.³⁷

Tra il 23 ottobre e l'11 novembre 1918, dopo la battaglia di Vittorio Veneto, gli italiani catturarono più di 400.000 prigionieri di guerra.³⁸ Per alleviare il peso sui campi di concentramento del Nord Italia e fornire la manodopera necessaria per i lavori di semina, il 12 novembre il Comando Supremo dell'Esercito ordinò la distribuzione di 50.000 prigionieri di guerra su tutto il territorio nazionale.³⁹ 500 furono inviati nella Provincia di Salerno dal campo di concentramento della 6ª Armata, a Vicenza. Tuttavia, nessuna fonte documenta il loro trasferimento a Padula.

4. Elenco nominativo dei prigionieri provenienti da Ungheria

Moltissime fonti possono essere usate per compilare l'elenco dei soldati ungheresi detenuti a Padula. Le liste stilate dal comando del campo non sono rimaste, ma nelle Liste delle perdite (*Verlustliste*)⁴⁰ furono registrati migliaia di nomi, precisamente 5.388, di prigionieri internati a Padula, ossia circa un terzo del numero totale. In questi registri fu indicato non solo il nome, ma anche l'anno e il luogo di nascita e il luogo di provenienza di ogni prigioniero (se conosciuto). Poiché la nazionalità non era indicata, con il termine "prigioniero ungherese" si intendeva "prigioniero proveniente da Ungheria". Su 5.388 prigionieri di guerra 1.025 provenivano dall'Ungheria, questi costituivano il secondo gruppo più numeroso dopo i cechi (2.340). Il terzo gruppo più numeroso era composto da persone provenienti dalla Dalmazia (860) tra cui, in base ai nomi, troviamo non solo slavi ma anche italiani. Gli austriaci sono il quarto gruppo più numeroso. Tra i prigionieri vi erano anche polacchi (dalla Galizia) e bosniaci. Dunque, dal punto di vista etnico il campo di Padula era variegato, soprattutto tra i prigionieri di truppa: oltre alle nazionalità

³⁷ G. Villani, *Vicende storiche e architettoniche della Certosa di San Lorenzo ai tempi della Grande Guerra. Restauri e usi impropri*, in: *Dov'è la Patria Nostra*, cit., p. 172.

³⁸ A. Tortato, *La prigionia di guerra in Italia 1915-1919*, Milano, Mursia, 2004, p. 18. R. Keglovich: *A Nagy Háború magyar hadifoglyai Olaszországban*, tesi di dottorato presso Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Történelmudományi Doktori Iskola, 2018, p. 46.

³⁹ Protocollo n. 58950 del Comando Supremo, 12 nov. 1918. Oggetto: Prigionieri di guerra per i lavori agricoli del Paese. AUSSME F-11 128/3.

⁴⁰ *Verlustliste*, edizione del K. u. K. Kriegsministerium, nn. 439, 484, Vienna, Hof- und Staatsdruckerei, 1916. *Verlustliste*, edizione del K. u. K. Kriegsministerium, nn. 517, 522, 574, 584, 585, 587, 592, 593, 594, 596, 597, 600, 612, 618, 621, 626, 627, 633, 639, Vienna, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1917. *Verlustliste*, edizione del K. u. K. Kriegsministerium, nn. 642, 644, 646, 647, 648, 649, 653, 654, 655, 656, 658, 659, 660, 661, 664, 665, 667, 668, 672, 681, 685, 686, 688, 689, 691, 694, 695, 696, 697, 698, 700, 701, 702, Vienna, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1918.

sopra elencate, una fonte testimonia che ci furono anche soldati turchi e arabi.⁴¹ Un altro dato contenuto nelle Liste delle perdite riguarda la formazione alla quale il soldato apparteneva. Tali dati documentano come a Padula ci furono ungheresi provenienti da quasi tutto il territorio del Paese.

A questi si possono aggiungere ancora diversi nomi attestati in altre fonti. I nomi di due ungheresi sono presenti nella lista della Commissione Prigionieri di Guerra del Ministero della Guerra del febbraio 1918 sui prigionieri medici o sanitari che potevano essere rimpatriati: l'appuntato József Czakó, prigioniero dal 23 giugno 1916 e il soldato György Ruskovics, catturato il 21 giugno 1915.⁴²

Un'altra fonte ricca è la stampa. Dozzine di prigionieri annunciarono la loro cattura e l'internamento padulese in quotidiani o settimanali ungheresi. Miksa Friedmann, per esempio, non solo portò a casa le sopraindicate lettere e altri documenti, ma le inviò al quotidiano ungherese *Az Est*. Un messaggio fu pubblicato nel numero del 21 dicembre 1916 e conteneva la firma di alcuni suoi compagni, tra cui Péter Szabó, István Szabados, János Kiss e Károly Podmaniczky. Lo stesso anno un altro quotidiano, il *Szamos* di Szatmár pubblicò un annuncio dei prigionieri István Vojtovits, József Joó, Barnucz Sándor, József Pethő, Lajos Murvai, Lajos Sikolya, László Széles, Béni Szabó, Sándor Szabó, Kártoly Kocsik, János Giroti, István Kozma, László Kiss, Jenő Dunka e Gusztáv Herman. Nel 1917 furono pubblicati due messaggi di prigionieri ungheresi sul settimanale *Békés* della città di Gyula. Nel numero del 4 febbraio compaiono i seguenti nomi: Gábor Kovács, Lajos Tar, Ferenc Kertész, János Szommer, József Pflaum, Mátyás Kertész, Mihály Gázsó, Lázár Moldován, e Antal Mellnik; mentre nel numero del 20 maggio vi sono i nomi di: Mátyás Baranyai, Ádám Lorenz, Márton Ruck e Imre Gulyás. Nel numero del 29 luglio 1917 del settimanale *Rákos Vidéke* si legge il nome del prigioniero István Csizmadia. Altri scrissero al *Váci Hírlap*, nel numero del 29 luglio 1917 fu pubblicato l'annuncio di István Molnár, Lajos Matz, János Ludányi, Mihály Barolits, Ferenc Orszátczky, Ferenc Kosdi e Mihály Landsmann.

Vengono aggiunti i nomi trovati nel già citato libretto di Áron Bazsa, ossia i compagni che provenivano dalla sua cittadina: Imre Csádi, Ferenc Dávid, Lajos Izsó, János Bárány, Sándor Kis, Károly Tikász, Gábor Budai, Imre Szőke e Misu Rubicsek.

⁴¹ Osman Mustafa, Armenak Carabert, Nussen Ismail, Mohamed Ben Abel Rahman (volontario della Mezzaluna Rossa) e Said Hamed Ben Ali sono soldati dell'esercito ottomano e di quello libico suo alleato. Furono fatti prigionieri dagli italiani in Africa settentrionale durante la guerra italo-turca e la Prima guerra mondiale-e, in seguito, furono trasferiti in Italia. Protocollo n. 16987 del Ministero degli Affari esteri, 23 maggio 1918. Oggetto: Visita dell'addetto militare spagnuolo (sic!) ai prigionieri turchi in Italia. ASD Gabinetto 1915-1918, busta 359.

⁴² Allegato al telegramma n. 5462 del Ministero della Guerra, 28 febbraio 1918. ASD Gabinetto 1915-1918, busta 353. Protocollo del Ministero della Guerra, 17 febbraio 1918. Oggetto: Scambio personale sanitario catturato. ASD Gabinetto 1915-1918, busta 353.

Complessivamente sono identificati i nomi di 5.449 prigionieri internati a Padula, di cui 1.086 erano ungheresi (provenienti da Ungheria). In appendice è riportato un elenco nominativo che, se noto, indica anche l'anno di nascita, il luogo di provenienza e la formazione.

5. Conclusioni

Per l'appuntato János Kozeschnik, la speranza di poter tornare a casa si rafforzò nel giugno del 1917: «Ho sentito che i prigionieri che sono qui da 18 mesi vengono ripatriati, quindi se è così, sarò a casa presto». Nel messaggio successivo, lo ribadì aggiungendo: «Appena l'altroieri sono passati 18 mesi da quando ero arrivato qui. Magari sarò a casa tra 1-2 mesi». ⁴³ Non siamo in grado di ricostruire su cosa si fondasse questa sua speranza; infatti, invece di essere rimpatriato, fu trasferito in un altro campo a Vittoria in Sicilia.

Non è possibile nemmeno determinare esattamente quando Áron Bazsa e Ferenc Kucsera lasciarono Padula; sappiamo solo che nel 1920 i due erano già ritornati a casa. Altrettanto può dirsi per Miksa Friedmann e Gáspár Károlyi. Considerato che, secondo quanto stabilito dal Comando Supremo, i prigionieri di guerra cechi venivano inviati a Padula per formare una legione, è probabile che i due siano stati trasferiti altrove nel giugno o luglio del 1917 a Vittoria come Kozeschnik o che siano stati inviati in un campo del settentrione per lavorare nella zona di guerra. ⁴⁴

La Legione Cecoslovacca fu spedita al fronte nel settembre del 1918 e i prigionieri di guerra di nazionalità ceca furono inviati ad Avezzano e non a Padula. Nonostante ciò, il campo di Padula non fu dismesso: nel 1919 divenne il centro di raccolta degli italiani disertori. ⁴⁵

Finita la guerra, la Certosa cessò per qualche tempo di essere usata a fini militari; le baracche, come tutte le altre strutture militari, furono demolite. Nel 1922 un monaco barnabita, Giovanni Semeria, cominciò a radunare giovani orfani della guerra, alloggiati nella Certosa. La "colonia" di Padre Semeria divenne un orfanotrofio. ⁴⁶ Tuttavia, il campo di prigionia divenne nuovamente operativo durante la Seconda guerra mondiale: vi fu internata la maggior parte dei prigionieri britannici. ⁴⁷

⁴³ La posizione delle cartoline da cui vengono le citazioni: HTM KE 15.541/Em e 15.539/Em. Cfr. Takács, *Kozeschnik*, cit., p. 54.

⁴⁴ Le destinazioni furono Alessandria, Fossano o Genova, cfr. *Hadifogoly magyarok*, cit., p. 222.

⁴⁵ Protocollo n. 23900 del Comando Supremo, 22 sett. 1918. Oggetto: Impiego di prigionieri in zona di guerra. Cfr. Tortato, *Prigionia*, cit., p. 49.

⁴⁶ *Dov'è la Patria Nostra*, cit., p. 99. Inoltre: <https://www.lacittadisalerno.it/cultura-e-spettacoli/quando-la-certosa-di-padula-diventò-campo-di-prigionieri-1.1537364> (consultato il 14 ottobre 2019).

⁴⁷ *Dov'è la Patria Nostra*, cit., pp. 14. e 99. Inoltre: http://campifascisti.it/scheda_campo.php?id_campo=341 (consultato il 23 febbraio 2020). Oltre agli inglesi ci furono internati anche altri britannici, canadesi, australiani, neozelandesi, sudafricani e indiani.

Il 20 agosto 1922 fu organizzato un raduno per gli ex prigionieri di guerra internati a Padula. La notizia fu ripresa da diversi quotidiani,⁴⁸ nei numeri del 12 e 13 agosto era possibile leggere:

Raduno dei prigionieri di guerra rimpatriati dall'Italia. Tutti coloro che erano insieme nel castello di Civita Castellana, nel campo di Santa Maria Capua Vetere, Padula, Sicilia (Vittoria), in Albania e Macedonia, a Piedi-Lugo – Rieti – Narni (compagnia lavoratori) e nei campi di Vicovar sono invitati a partecipare al raduno che si terrà il 20 agosto, giorno di festa di Santo Stefano, alle ore 3 nel pomeriggio, a Buda, al ristorante Hauberl, Distretto I, Via Diósárok n. 20 (di fronte al nuovo Ospedale San Giovanni).

Un altro incontro fu organizzato nel luglio del 1938. Un soldato ungherese, István Bognár, pubblicò un annuncio nel quotidiano *Esti Kurír* nella rubrica “ricerca compagni” che diceva: «Nell'agosto del 1915 István Bognár andò al fronte italiano, al Monte San Michele con la 12ª Compagnia del 1º Reggimento ungherese. A dicembre cadde in prigionia italiana e venne internato nei campi di Civita Castellana, Santa Maria, Padula e Salerno. Comandante: Capitano István Mészáros».⁴⁹

⁴⁸ I quotidiani sono *Friss Ujság*, *Kis Ujság*, *Magyarság*, *Pesti Hírlap* e *Az Ujság*.

⁴⁹ Pubblicato nel numero del 14 luglio 1938 del quotidiano *Esti Kurír*. La messa in rilievo in corsivo è originale.

Appendice: Elenco nominativo dei prigionieri provenienti dall'Ungheria

- Agárdi Gábor (1897, Hajdúsámson),
 Alak János (1896, Bicske),
 Alb–Fehér Pál (1876, Békéscsaba),
 Albert József (1885, Kolozsvár),
 Albiny Albin (1895, Domoszló), morto
 qui il 13 sett. 1916
 Alexa Mihály (1877, Ökörpatak),
 Aliosán István (1890, Lippa),
 Andó Béla (1896, Magyarbánhegyes),
 Andrika György (1891, Felsőboj),
 Angelina Juon (1893, Mácsa),
 Angyelony Ádám (1895, Klopotiva),
 Antal Lajos (1896, Pusztahencse),
 Antal Sándor (1883, Mór),
 Anton Dumitru (1885, Naszód),
 Argud Károly (1898, Tenke),
 Argyelán György (1873, Pontoskő),
 Armeán Barb (1895, Provincia Hunyad),
 Avra Béla (1897, Kassa),
 Avramescu Jakob (1895),
 Atyim Péter (1891, Selesz),
 Azgur Sándor (1890, Krassóbarlang),
 Ábrahám István (1895, Ercsi),
 Ádám József (1888, Vértesacsza),
 Ádám László (1896, Hajdúnánás),
 Babai (Oláh) János (1896, Adony),
 Babstein Ferenc (1896, Hajdúszoboszló),
 Bachhoffer József (1892, Etyek),
 Baczó Ferenc (1889, Debrecen),
 Bacsó György (1896, Biharpetri),
 Badics József (1895, Gyúró),
 Bagdi Lajos (1892, Biharnagybajom),
 Bajes Miklós (1896, Kisrebra),
 Bajes Trojan (1896, Kisrebra),
 Bajesz László (1891, Csatány),
 Bajkász Imre (1894, Hajdúdorog),
 Baki István (1885, Martonvásár),
 Bakonyi János (1896, Csákvár),
 Bakos János (1895, Dunaadony),
 Bakó Imre (1884, Hajdúböszörmény),
 Bakóczi István (1888, Debrecen),
 Bakter Pál (1887, Alsóderna),
 Balán János (1892, Kistikvány),
 Balásházi József (1885, Provincia Bihar),
 Balázs Bernárd (1884, Árpástó),
 Balázs Ferenc (1888, Tordas),
 Balázs Imre (1893, Bot),
 Balázs József (1892, Nagyléta),
 Balla Bálint (1897, Téglás),
 Balla János (1894, Balmazújváros),
 Balogh Albert (1893, Hosszúpályi),
 Balogh János (1888, Dunaföldvár),
 Balogh József (1887, Kajdacs),
 Balogh Sándor (1892, Berekböszörmény),
 Balusá Péter (1896, Fegyér),
 Band János (1896, Tiszacsege),
 Bander József (1897, Szolnok),
 Banduj Demeter (1893, Terje),
 Banovics Gergely (1895, Ercsi),
 Baranyai Mátyás (Mezőberény),
 Baranyai Pál (1894, Kaposvár),
 Baranyai István,
 Baricza György (1885, Hercegfalva),
 Barna József (1884, Tiszacsege),
 Barnucz Sándor (Szatmárnémeti 5° Reg.
 comune),

- Barolits Mihály (Vác),
Barta István (1888, Debrecen),
Bartha András (1873, Hajdúhadház),
Bartha Gyula (1896, Debrecen),
Bartha József (1887, Debrecen),
Bas Lázár (1891, Provincia Hunyad),
Bácsi Lajos (1895, Hajdúhadház),
Bán László (1889, Mohaly),
Bánk Tivadar (1885, Ketel),
Bárány János (compagno Bazsa Áron),
Bátora József (1887, Alsóneszte),
Becsei József (1896, Vál),
Becskereki József (1894, Debrecen),
Bekmann Gyula (1878, Nyíregyháza),
Belea János (1881, Voja),
Belea Salamon (1894, Voja),
Benkő György (1888, Oláhbogát),
Berian János (1892, Pád),
Berecz Péter (1893, Balmazújváros),
Berek Imre (1895, Madocsa),
Berényi Mihály (1890, Hosszúpályi),
Berg János (1884, Somogyvámos),
Bernáth Máttyás (1884, Magyarpécska),
Bertsch Gábor (1896, Ormány),
Besser József (1889, Székesfehérvár),
Béres István (1895, Balmazújváros),
Béres János (1888, Alap),
Bianga Illés (1897, Szászsebes),
Biba András (1892, Misztice),
Bicsis Miklós (1898, Alsókocsoba),
Bifkovics József (1896, Érd),
Bihari Miklós (1876, Rojt),
Biroldjew Emil (1875, Nagybecskerek),
Birta Márk (1892, Merisor),
Bithin Mehalia (1897, Kutyalva),
Bittmann János (1884, Sárosd),
Bíró János (1882, Felsőjózsa),
Bíró Pál (1891, Gölle),
Blázs Péter (1888, Livazény),
Blum Lajos,
Bobdan Alex (1895, Nagyludas),
Bobis Pál (1889, Kolozsborsa),
Boboly Gábor (1891, Kraszna),
Bodka Gábor (1894, Pecsétszeg),
Bodó Sándor (1886, Biharderecske),
Bodóczki Mihály (1897, Tápíószele),
Boer János (1889, Szárazalmás),
Bogdán Alex (1896, Székesgyepü),
Bogdán Sándor (1894, Martonvásár),
Bogdán Teodor (1884, Vársonkolyos),
Boglucz Péter (1873, Ökrös),
Bogmayer Gyula (1891, Budapest),
Bognár András (1872, Decs),
Bognár Antal (1888, Kiszszékely),
Bognár Gyula (1890, Igar),
Bognár István (Budapest 1^o Reg. ungherese),
Bognár János (1891, Úrhida),
Bokis Viktor (1893, Topaszentkirály)
Bokoniczan Karacson (1896, Felkenyér),
Boksán Demeter (1896, Berettyókirályi),
Bolusa Stan (1883, Fegyér),
Bondár Gergely (1889, Füzesgyarmat),
Bonta Péter (1886, Mezőszakadát),
Bor József (1881, Sár-Aba),
Borbás József (1882, Csór),
Bordura Elek (1891, Felsőlunkoj),
Boros János (1887, Magyaralmás),
Boros Zoltán (1889, Pisketelep),
Borostyán József (1896, Kápolnásnyék),
Borsa Aurél (1893, Milvány),
Borsi Imre (1883, Szalacs),
Borsos Bálint (1889, Seregélyes),
Borsóny Márton (1897, Mezőkövesd),

- Bostai János (1893, Nagyláng),
 Botd Péter (1879, Felsővidra),
 Botos Márton (1893, Seregélyes),
 Bozai János (1896, Sárosd),
 Bozga Illés (1889, Tágfalva),
 Bozsó András (1898, Újkígyós),
 Bölskei László (1888, Ráckeve),
 Brankovon Joachim (1894, Felménes),
 Brantner Vince (1894, Dunakömlőd),
 Braun Márton (1887, Mezőberény),
 Bredó Simon (1898, Aszóirtás),
 Breuer Jenő (1894, Budapest),
 Bringye Tódor (1880, Cséhtelek),
 Brzevicz József (1882, Kokad),
 Buda János (1890, Nemesbudafalva),
 Buda László (1888, Nemesbudafalva),
 Budai Gábor (compagno di Áron Bazsa),
 Budczes Georg (1897, Kudzsir),
 Bufta József (1885, Váleamára),
 Buk József (1892, Furksora),
 Bukó Ferenc (1891, Vál),
 Bukó Mihály (1891, Bicske),
 Bula József (1896, Nagyperkáta),
 Bulya Avram (1874, Kerges),
 Burza János (1883, Tataresd),
 Butas Ágoston (1889, Lunksora),
 Buzdoge Péter (1895, Petrozsény),
 Buzle Flora (1890, Kabaláspatak),
 Candea Simon (1893, Szászsebes),
 Cernat Petru (1885, Sugág),
 Chrenkó József (1895, Sóskút),
 Circa Azaria (1889, Karasztó),
 Constantin Florea (1896, Egres),
 Cvejín Borislav (1898, Nagynezsény),
 Czakó József,
 Czáck János (1892, Székesfehérvár),
 Czeglédi Károly (1887, Hajdúszoboszló),
 Czif Dénes (1890, Felsőlapugy),
 Czunczan János (1879, Zsinna),
 Csabankó János (1893, Hercegfalva),
 Csádi Imre (compagno di Áron Bazsa),
 Cseh János (1886, Tác),
 Cseke Áron (1877, Derecske),
 Csengeri Imre (1892, Hajdúnánás),
 Csengeri János (1894, Válaszút),
 Csepregi György (1891, Nagyláng),
 Cserép Márton (1878, Hajdúböszörmény),
 Csermovics József (1895, Tárnok),
 Cserni István (1897, Tápióság),
 Csernyák Péter (1896, Sóskút),
 Csernyeczki István (1896, Dunaföldvár),
 Csécsi Sándor (1886, Derecske),
 Cséri István (1890, Pusztaszabolcs),
 Csib József (1893, Oláhdálya),
 Csifrik András (1895, Gyórszentiván),
 Csikós István (1890, Rácalmás),
 Csiky Lajos (1894, Szerep),
 Csizmadia István (Rákosszentmihály),
 Csizmarik Lajos (1887, Ercsi),
 Csobán Jákob György (1889, Magyarlóna),
 Csombor József (1874, Bihardiószeg),
 Csontos János (1886, Pákozd),
 Csoszor József (1897, Jászárokszállás),
 Csókás János (1892, Vál),
 Csóró Szilárd (1879, Szabadhely),
 Csősz István (1888, Kisszékely),
 Csukur Miklós (1897, Dálcs),
 Csurá Mózes (1894, Felsőszilvás),
 Dancs László (1897, Piskolt),
 Danes Éliás (1897, Kutya falva),
 Darabos Benjamin (1896, Etyek),
 Darabos Dániel (1897,
 Kajászsószentpéter),

- Dan Petru (1895, Radulesd),
Dancs László (1897, Piskolt),
Danyi György (1897, Tápiószecső),
Darányi Lajos (1887, Nádudvar),
Davideszk János (1881, Perkász),
Dávid Ferenc (compagno di Áron Bazsa),
Dán József (1883, Boholt),
Dán József (1886, Benget),
Dázs György (1890, Nuksora),
Deák Imre (1879, Nagyvárad),
Deák István (1893, Sárbogárd),
Deák Sándor (1896, Érpatak),
Decsi József (1892, Lovasberény),
Demeter Tógyer (1895, Berettyódéda),
Demján Tódor (1883, Füge),
Dihen Gyula (1897, Balmazújváros),
Dimitrie József (1887, Temeskövesd),
Dobai Mihály (1886, Lele),
Dobos György (1896, Hajdúdorog),
Dobói Márk (1888, Hátszeg),
Dobrovics Dániel (1884, Gárdony),
Dobrovits János (1890, Dunaföldvár),
Docz Simon (1894, Grohot),
Dolog György (1890, Váleajepi),
Domanyik Mihály (1888, Adony),
Domokos József (1896, Medina),
Domokos Mihály (1897, Provincia Békés)
Dömötör Gábor (1887, Dunaszentgyörgy),
Dömötör Lajos (1897, Tiszakálmánfalva),
Dörfner József (1891, Székesfehérvár),
Dörr Dániel (1887, Kistormás),
Draganits Ferenc (1896, Reketyefalva),
Dragomir István (1890, Rózsapatka),
Dregelin János (1890, Szászváros),
Dreghila Demeter (1893, Zsima),
Dregic Péter (1884, Zsunk),
Dregics Miklós (1885, Fómarosújvár),
Dresmann Miklós (1894, Felkenyér),
Dud János (1893, Felsőlunkoj),
Dudar Mihály (1887, Káloz),
Dudás István (1897, Törökszentmiklós),
Dudás József (1882, Drávasztára),
Dudoma István (1891, Hajdúszovát),
Dunka Jenő (Szatmárnémeti 5^o Reg.),
Dürbeck Péter (1889, Réthát),
Egyed János (1892, Fadd),
Eisemann Rudolf (1897, Nagyatád),
Elek Imre (1894, Zámoly),
Elek Imre (1896, Bicske),
Elst Mihály (1888, Vingárd),
Erdős Antal (1894, Óbecse),
Erdős István (1889, Győr),
Erdős Mihály,
Eskulics Ferenc (1896, Tárnok),
Falk Mátyás (1892, Vingárd),
Farekas Ernő (1879, Zsombolya),
Farkas Ferenc (1889, Nagyláng),
Farkas Lajos (1891, Szentes),
Farkas Péter (1882, Felsőlapugy),
Farkass János (1896, Pákozdt),
Farsang Gyula (1893, Pázmánd),
Farsang Imre (1889, Pázmánd),
Faur György (1884, Zsurk),
Fecsó András (1896, Bihardiószeg),
Fedak Mihály (1896, Topolyán),
Fehér Miklós (1893, Hajdúszoboszló),
Fehértóty István (1882, Debrecen),
Feischl András (1893, Nagyzsám),
Fekete András (1894, Örvénd),
Fekete Ferenc (1897, Pósalaka),
Fekete József (1881, Vámospércs),
Fekete Károly (1894, Vámospércs),
Fekete Miklós (1896, Hajdúnánás),
Feldmann Farkas (1896, Margitta),

- Ferenczi Lajos (1891, Nemeszsuk),
Ferenczik Lajos (1896, Érmihályfalva),
Filimon György (1879, Vormága),
Filimon Theodor (1894, Nyírmező),
Filip Vaszilie (1884, Doboka),
Fischer János (1892, Paks),
Fiszterer József (1896, Dunakömlőd),
Fixmer Béla,
Flaka László (1889, Spring),
Fleischer Pál (1895, Kiskőszeg),
Fodor János (1871, Regöly),
Fodor Sándor (1890, Szentjobb),
Fofeldea Éliás (1887, Rehó),
Follmer József (1895, Csene),
Forgács Sándor (1896,
Hajdúböszörmény),
Foris József (1893, Hajdúsámson),
Frank Henrik (1893, Püski),
Frank József (1892, Pusztazámor),
Frank Miklós (1890, Újbesenyő),
Frencz György (1893, Feketebátor),
Fresze Mózes (1896, Körösmart),
Frész János (1895, Vértesboglár),
Friedl Alajos (1897, Tárnok),
Friedlander Sámuel (1896, Hajdúnánás),
Friedmann Miksa, (1893, Nagymihály),
Friedrich István (1893, Sárosd),
Frik Péter (1884, Billéd),
Furcsa János (1896, Szászkézd),
Fülöp János (1897, Jásztelek),
Fülöp Mátyás (1895, Egyek),
Fülöp Sándor (1873, Érmihályfalva),
Füri János (1890, Pátka),
Fürtös János (Érmihályfalva),
Gabriel István (1886, Dunaföldvár),
Gacsádi Lajos (1897, Érkeserű),
Gaja Pavel (1884, Almásegres),
Galrovics György (1895, Székesfehérvár),
Ganda András (1893, Gyúró),
Gangiéf János (1895, Kéty),
Gara Ferenc (1895, Ivánca),
Gareszk György (1888, Felsőlapugy),
Gazsi András (1894, Palló),
Gaszó József (1891, Rácalmás),
Gaszó Mihály (Gyula 2^o Reg. ungherese),
Gábor Andronikus (1887, Bábura),
Gále Péter (1881, Káptalanhodos),
Gáll Lajos,
Gecseg István (1896, Kisperkáta),
Gergely Ábrahám (1884,
Aranyosegerbegy),
Gerdán József (1874, Oláhszentmiklós),
Gerhardt János (1889, Öthalom),
Gémes Sándor (1887, Mezőkovácsháza),
Giczei János (1894, Érköbölkút),
Giroti János (Szatmárnémeti 5^o Reg.),
Glancz József (1890, Seregélyes),
Glück Ignác (1891, Rabesice),
Gocz Ádám (1895, Kérges),
Gola Antal (1886, Alsófarkadin),
Gondán Dezső (1895, Székesfehérvár),
Gorócz Kázmér (1890, Budapest),
Gödör István (1892, Dunaföldvár),
Gönczi Imre (1877, Hajdúnánás),
Gönczöl István (1896, Ivánca),
Göndör József (1897, Hajdúszoboszló),
Görög József (1880, Darvas),
Gravila Miklós (Nyírmező),
Gráczer József (1895, Kisapostag),
Grimm József (1896, Vértesacska),
Grottendorfer János (1889, Nagypold),
Grósz János (1887, Petrosény),
Grünfeld László (1886, Zámoly),
Grünwald Illés (1893, Hajdúszoboszló),

- Gugiu János (1897, Rehó),
Gulácsi Sándor (1892, Hajdúszoboszló),
Gulyás Imre (Köröstarcsa),
Gulyás János (1873, Hosszúpályi),
Gulyás Sándor (1897, Tápióság),
Guth József (1890, Jánosföldre),
Guttman Hermann (1888, Hajdúdorog),
Gyakov Milos (1892, Szanád),
Gyarana János (1883, Kiszucaújhely),
Gyermann Miklós (1893, Kisasszonynépe),
Györe Ferenc (1897 (?), Orda),
Györe István (1889, Nagyláng),
Györök József (1894, Pázmánd),
Győri Pál (1895, Baracs),
Győrösi Imre (1888, Mikepércs),
Hadházi Gábor (1877, Hajdúhadház),
Hagyma Ferenc (1885, Hosszúpályi),
Hajda Alconte (1895, Kimpényszurduk),
Hajdú István (1888, Hajdúsámson),
Hajdú István (1888, Balaton),
Hajdú József (1884, Debrecen),
Hajdú Sándor (1894, Hajdúhadház),
Hajmovics Bertalan (1897, Hajdúhadház),
Hajós János (1896, Szeged),
Halász Sándor (1878, Szentes),
Hank Ádám (1888, Briznik),
Harangyi Sándor (1898, Balmazújváros),
Hartdegen Ferenc (1886, Vértesboglár),
Hefner András (1883, Szakadát),
Heim Gyula (1892, Ercsi),
Helemeczi Imre (1896, Téglás),
Herceg János (1881, Nuksóra),
Hercz Ábel (1887, Keresztényalmás),
Herman Gusztáv,
Heszberger Ferenc (1889, Érd),
Hetényi Manó (1887, Adony),
Hirtling József (1891, Alap),
Hitler István (1895, Sződ),
Hodoró Illés (1887, Bozsaly),
Hodulo Pál (1895, Ercsi),
Holasi Gábor (1881, Balmazújváros),
Holländer Béla,
Hollósi Sándor (1890, Csabdi),
Holosy Pál (1886, Tolnanémed),
Homoki Gyula (1894, Dunaföldvár),
Horvát Béla (1874, Sáránd),
Horvát Ferenc (1888, Sárszentmiklós),
Horváth István (1883, Székesfehérvár),
Horváth István (1886, Baracska),
Horváth József (1887, Körmend),
Horváth Mihály (1872, Szarvas),
Horváth Sándor (1897, Bihar),
Hujber József (1889, Ercsi),
Hungler Márton (1887, Pusztaván),
Hurdozon Tamás (1896, Örményes),
Hübler Antal (1889, Mór),
Igna Romulusz (1890, Hunyaddobra),
Iliás József (1880, Sárpenetele),
Illés Sándor (1888, Nagyszalonta),
Irmie Áron (1896, Déva),
Irmie György (1886, Bábolna),
Istók György (1888, Felsőszállásptak),
Iszakov Rada (1896, Káty),
Ivasku János (1898, Homokos),
Izinger József (1891, Alcsút),
Izsó Lajos (compagno di Áron Bazsa),
Jakob Angyel (1890, Felsőboj),
Jakob György (1874, Bihar),
Jaksa Mihály (1888, Gerjen),
Jandiner Mihály (1893, Paks),
Janeu György (1885, Felsőpián),
Jank Lőrinc (1888, Vársonkolyos),
Jank Theodor (1894, Belényes),

- Janku Demeter (1894, Tenk),
 Janza József (1894, Piskitelep),
 Jánosa Imre (1887, Bodajk),
 Jávorka János (1877, Csúz),
 Joó József (17^o Reg. ungherese),
 Jónás János (1895, Pocsaj),
 Jónás József (1896, Százhalombatta),
 Józsa György (1894, Seregélyes),
 Józsa István (1872, Mezőberény),
 Juhász Balázs (1896, Komádi),
 Juhász Gábor (1891, Sárszentmiklós),
 Juhász (Gazsó) István (1894, Alcsút),
 Juhász József (1895, Hosszúpályi),
 Juhász Lajos (1884, Dunaföldvár),
 Jurany Márton (1891, Habovka),
 Jurinka Gyula (1895, Dunapentele),
 Jurinka János (1897, Dunapentele),
 Kacsurik János (1894, Tibaváralja),
 Kaihal Mihály (1894, Mór),
 Kaizer Mihály (1895, Hercegfalva),
 Kalló Gyula (1883, Debrecen),
 Kanász Nagy Sándor (1892, Szentes),
 Kaphéno Rudolf (1882, Budapest),
 Kaponics Antal (1896, Érd),
 Kapusi Imre (1892, Hajdúböszörmény),
 Kardos Ferenc (1891, Szeghalom),
 Karunta János (1891, Ötvény),
 Kasza János (1879, Szentetornya),
 Kaszás János (1883, Debrecen),
 Kasztelberger Péter (1894, Nagyzsám),
 Kataneszku Paul (1892, Keped),
 Katona István (1894, Medgyesegyháza),
 Katona József (1874, Balmazújváros),
 Katona József (1890, Váradszőlős),
 Kazali János (1895, Kiskőszeg),
 Kádár Mihály (1893, Dunapentele),
 Kádáriu Péter (1896, Somfa),
 Kálmán György (1888, Káloz),
 Kárai Mihály (1896, Tápé),
 Kecskés András (1896, Vál),
 Kempfer Mátyás (1892, Keped),
 Kenner János (1886, Újbarok),
 Kerezsi Sándor (1897, Nagyléta),
 Kertész Ferenc (Gyula 2^o Reg. ungherese),
 Kertész Mátyás (Gyula 2^o Reg. ungherese),
 Kék János (1885, Szabadbattyán),
 Kidzsin Nikifor (1892, Homokszil),
 Kiesel Károly (1889, Paks),
 Kindl Ferenc (1886, Paks),
 Kinyik Mátyás (1893, Szarvas),
 Király András (1896, Nagyperkát),
 Kirjakovics Slávko (1897, Törökbecse),
 Kirkona Miklós (1897, Szászsebes),
 Kis János (1885, Nagyláng),
 Kis Sándor (compagno di Áron Bazsa),
 Kis Sándor (1888, Dunaföldvár),
 Kiss Ferenc (1887, Hajdúnánás),
 Kiss Gábor (1878, Hajdúböszörmény),
 Kiss Gyula (1887, Vereb),
 Kiss Imre (1885, Hajdúböszörmény),
 Kiss Imre (1895, Pákozd),
 Kiss István (1880, Monostorpályi),
 Kiss János (1895, Ráckeresztúr),
 Kiss János (1896, Hajdúböszörmény),
 Kiss László (Szatmárnémeti 5^o Reg.),
 Kiss Teodor (1887, Bihar),
 Kiurski István (1898, Törökbecse),
 Klambauer Károly (1892, Diósbéreny),
 Kleer Georg (1894, Pészak),
 Kleinsehunter Ferenc (1896, Gyanafalva),
 Klup Johann tizedes (1892, Bakóvár),
 Kocsik Károly (86^o Reg.),

- Kocsis Gábor (1897, Kunhegyes),
Kodrian Simion tizedes (1886, Világos),
Kofta Ferenc (1887, Álmosd),
Kolcses György (1892, Gyertyános),
Koll Ernő (1890, Debrecen),
Koller Péter (1894, Csák),
Komizsár József (1889, Dunaföldvár),
Koncek Jákob (1894, Arad),
Koncz Sándor (1897, Szeghalom),
Kopis Lajos (1886, Érköbölkút),
Koras János (1895, Bélbenyefalva),
Korácsonyi Ferenc (1877, Fogaras),
Korin Gergely (1895, Hajdúhadház),
Kosdi Ferenc (Vác),
Kossa József (1888, Sár–Aba),
Kosta Mátyás (1889, Dud),
Kosztá János (1895, Kisbár),
Koszte László (1881, Remetelőrév),
Kotyman Bálint (1893, Szentés),
Kovács Bálint tizedes (1885, Hajdúhadház),
Kovács Gábor (Gyula 2° Reg. ungherese),
Kovács Imre (1897, Hajdúböszörmény),
Kovács István (1875, Szentantalfa),
Kovács János (1892, Csákvár),
Kovács Péter (1895, Paks),
Kovács Sándor (1887, Gárdony),
Kovács Sándor (1897, Abony),
Kozma István (12° Reg. comune),
Kozma Miklós (1889, Oláhgorbó),
Kozma Pál (1892, Nagykövérés),
Kozma Sándor (1887, Bicske),
Kóbor István (1896, Tárnok),
Kólija Lajos (1894, Margitta),
Kónya István (1883, Balmazújváros),
Kónya Lajos (1888, Provincia Fejér),
Kóródi Imre (1897, Érolasz),
Kósa Miklós (1878, Solymosvár),
Ködör Miklós (1886, Ópécska),
Köpe Sándor (1882, Provincia Békés),
Körmendi Lajos (1895, Mány),
Körtvélyesi Aladár (1891, Kassa),
Kövér Béla (1875, Hajdúböszörmény),
Kőszegi János (1889, Nagyperkátá),
Krajnik József (1887, Gesztenyész),
Kráhl Márton (1893, Vértesboglár),
Král József (1896, Adony),
Krecza Pál (1898, Újözora),
Krisán János (1895, Furksora),
Krstekanity Maxa (1889, Nagykikinda),
Krummer János (1892, Kismárton),
Kruzslíc Mihály (1894, Szentetornya),
Kubinecz László (1894, Taracújfalu),
Kucsera Ferenc (1894, Ráckeresztúr),
Kuik László (1886, Nádudvar),
Kum József (1895, Vámospercs),
Kummer József (1884, Etyek),
Kummer József (1893, Sósút),
Kun Bálint (1897, Tápióság),
Kun Ferenc (1897, Karcag),
Kun Kálmán (1888, Szolnok),
Kun Mihály (1891, Káloz),
Kunkli József (1896, Provincia Hajdú),
Kupai István (1874, Debrecen),
Kurucz János (1878, Felsőváradya),
Kuzsefl Flórián (1896, Sósút),
Kvasnica István (1873, Bellus),
Ladányi Miklós (1887, Fegyvernek),
Lakatos István (1892, Bölcse),
Lakatos Pál (1893, Bagamér),
Landesmann Sándor (1888, Budapest),
Landsmann Mihály (Vác),
Laszkán Jordán (1885, Keresztényalmás),
Laszleu Tornas (1889, Alsólápugy),

- Laub Johann (1893, Kisbecskerek),
 Láng Ferenc (1895, Adony),
 László György (1888, Nagyperkáta),
 László István (1897, Debrecen),
 László Trundafir (1895, Tyej),
 Lázár István (1879, Szádvörösmart),
 Lázár Sándor (1892, Tolnanémedi),
 Lázi György (1892, Dunapentele),
 Leisz Henrik (1893, Varsád),
 Leitmann Ignác (seminarista di Nyitra),
 Lengyel János (1882, Kisgyalán),
 Lenkrewan Demeter (1896, Táté),
 Leo Philipp (1886, Ferend),
 Lepsényi János (1894, Sárszentmiklós),
 Leskeu Johann (1888, Bábolna),
 Létay József (1896, Éradony),
 Libényi Ferenc (1888, Csákvár),
 Liebert Ferenc (1894, Mór),
 Lipai János (1891, Margitta),
 Lórencz Ádám (1879, Mezőberény),
 Losonczi Ferenc (1881, Tiszacsege),
 Lovász Imre (1891, Balmazújváros),
 Loy Károly (1884, Lunkány),
 Lubik Károly (1897, Budapest),
 Ludányi János (Vác),
 Ludmann József (1897, Nádudvar),
 Ludosan György (1895, Alsótátrálaka),
 Ludosan János (1883, Kisludas),
 Luka Áron (1892, Fornádia),
 Lukács István (1895, Vál),
 Lukács József (1893, Érabrány),
 Lup Ádám (1890, Alsónádasd),
 Lupea Athanas (1893, Váka),
 Lupulescu Georg (1883, Kisgye),
 Lupulescu Gligor (1882, Sistaróc),
 Madarász József (1886, Vértes),
 Madarász Márton (1883, Mezőkeresztes),
 Maginyecz Mihály (1897, Szarvas),
 Magyar Gábor (1889, Monostorpályi),
 Magyar István (1889, Debrecen),
 Magyar József (1891, Vál),
 Maier Péter (1885, Tordos),
 Maincz Alajos (1891, Székesfehérvár),
 Maj György (1887, Kisselyk),
 Majdán György (1896, Pázmánd),
 Majer Miklós (1889, Parosény),
 Makay Antal (1896, Hajdúböszörmény),
 Mandrás György (1892, Nyárszeg),
 Maniu Silvester (1891, Bokajalfalu),
 Marcon Flore (1895, Biharrósa),
 Marga Roman (1885, Poganesd),
 Marián János (1894, Nyárszeg),
 Marillai Pompei (1895, Bós),
 Marjanov Dusan (1896, Pancsova),
 Mark Nistor (1889, Karasztó),
 Markov Zsarko (1898, Mokrin),
 Markó István (1896, Vácrátót),
 Marsch Mihály (1893, Németszentmihály),
 Marta Serafin (1888, Bokajalfalu),
 Martinezk Mózes (1886, Alsófarkadin),
 Martinov Zarko (1897, Kumán),
 Martis József (1893, Felsőlelőc),
 Martonosy Dávid (1891, Torontáloroszi),
 Marussi Péter (1894, Parác),
 Maták Gábor (1894, Bihardiószeg),
 Matei Gábor (1873, Szásztelek),
 Matei Péter (1893, Kosztesd),
 Matlag György (1874, Dunapentele),
 Mattisz Károly tizedes (1889, Adony),
 Matz Lajos (Vác),
 Maucz Ádám (1883, Gilád),
 Mácsai Imre (1883, Szentes),
 Mándi Lajos (1893, Mezőgyán),

- Márké József (1897, Tárnok),
Márku Miklós (1891, Ószény),
Márku Sándor (1884, Kádár),
Márkus Gábor (1896, Almaszeg),
Márton József (1896, Székelyhíd),
Máté János (1894, Püspökszilágy),
Máté József (1890, Székesfehérvár),
Máthé Antal (1891, Biharnagybajom),
Mátyus József (1893, Magyaralmás),
Medgyesi Károly (1896, Nagyperkátá),
Medrea Éliás (1884, Grujelács),
Megya Georg (1886, Obersia),
Meisels Salamon (1890, Püspökladány),
Mellnik Antal (Gyula 2° Reg. ungherese),
Mendi Károly (1891, Hercegfalva),
Menyhárdt István (1885, Rácalmás),
Merina János (1894, Merisor),
Merlucz Lőrinc (1877, Almaszeg),
Mervó József (1896, Rákospalota),
Mesz Mátyás (1889, Belecska),
Mészáros András (1897, Torontáltorda),
Mészáros István (1872, Szekszárd),
Mészáros János (1878, Csepreg),
Mészáros Sándor (1881, Kiskereki),
Miat Miklós (1885, Temeskövesd),
Mihaila János (1892, Erdőhát),
Mihajlov Nedeljko (1898, Módos),
Mihalovics János (1888, Sárosd),
Mihalyeszk László (1896, Csolnakos),
Mihecz Atanáz (1896, Ribice),
Mihu Miklós (1892, Oláhdálya),
Mihuca Juan (1884, Mondorlak),
Miklós Dániel (1895, Bodmér),
Miklós Jónás (1886, Temesillesd),
Mikluca Trajan (1893, Riskulica),
Mikó Sándor (1875, Nagyléta),
Milykó Emil (1882, Nagyszredistye),
Minja Szilárd (1898, Galagonyás),
Mircseszk Ábrahám (1888, Sztrigyszacsal),
Mitra Márián (1886, Kovászi),
Mocsonoki Ferenc (1885, Csákvár),
Mohl János (1891, Monostor),
Mojszák József (1892, Hutti),
Mojsza János (1877, Sebesújfalú),
Moisze János (1881, Babsa),
Moldaván Dumitru (1895, Magyarfráta),
Moldován Lázár (Gyula 2° Reg. ungherese),
Moldován Tivadar (1894, Búza),
Molnár Eduárd (1895, Botfalú),
Molnár György (1896, Gárdony),
Molnár Imre (1886, Budapest),
Molnár István (Vác),
Molnár István (1897, Pánd),
Molnár Mihály (1896, Hajdúböszörmény),
Molnár Sándor (1876, Monostorpályi),
Morvai István (1888, Paks),
Mócz Petru (1886, Mácsa),
Mucsi Sándor (1896, Hódmezővásárhely),
Mundresk János (1888, Szengyörgyválya),
Munkácsi András (1889, Monostorpályi),
Muntean Pantilemon (1896, Doboka),
Munteán Gergely (1897, Kutyfalva),
Munteán György (1893, Kelnek),
Munteán Miklós (1896, Romosz),
Muntyan Dániel (1896, Várhely),
Murvai Lajos (Szatmárnémeti 5° Reg.),
Muskovics Mihály (1887, Székesfehérvár),
Muszkopf János (1894, Csák),
Muszula Gyula (1896, Sósút),
Mutz Pál (1888, Györköny),
Müller Ferenc (1895, Pinkafő),

- Müller György,
 Müller Mihály (1892, Szakálháza),
 Müller Péter (1897, Egres),
 Nagy Ferenc (1895, Mór),
 Nagy Ferenc (1897, Szeghalom),
 Nagy István (1884, Felsőjózsa),
 Nagy István (1896, Hajdúsámson),
 Nagy János (1883, Hajdúböszörmény),
 Nagy József (1887, Rácalmás),
 Nagy József (1896, Tárnok),
 Nagy György (1889, Sárosd),
 Nagy Gyula (1892, Hajdúböszörmény),
 Nagy Mihály (1891, Sukoró),
 Nagy Mihály (1893, Adony),
 Nagy Sándor (1888, Velence),
 Nagy Sándor (1894, Gálospetri),
 Nagy Sándor (1895, Békés),
 Nan Salamon (1897, Aranyos),
 Nani Ferenc (1898, Báj),
 Naszvadi Gyula (1895, Dunapentele),
 Nádas György (1897, Nagykőrű),
 Neág Pavel (1895, Hosszútelke),
 Neág Simon (1890, Dupapiátra),
 Nedesk Paskal (1890, Mondorlak),
 Neidert Henrik (1896, Nagyszékely),
 Neagul Miklós (1880, Krassóvár),
 Negrila Arkadius (1889, Bácsfalva),
 Neubach Jenő (1896, Pincehely),
 Neuberger Ferenc (1891, Budapest),
 Neudran János (1897, Alsószilvás),
 Németh István (1887, Adony),
 Németh Mihály (1888, Sárbogárd),
 Németh Sándor (1895, Érköbölkút),
 Nica Pál (1885, Varadia),
 Nikolicza János (1896, Nagyperkáta),
 Nisztor Demeter (1893, Tisza),
 Nogula Lajos (1886, Tárnok),
 Novák János (1888, Zombor),
 Novák János (1896, Vértesboglár),
 Novák József (1897, Vértesboglár),
 Nyerlucz Tódor (1881, Almaszeg),
 Nyíri Kálmán (1897, Feketegyarmat),
 Nyulas János (1896, Érmihályfalva),
 Nyulász István (1895, Medina),
 Nyúl János (1887, Nagydorog),
 Oancea Oktavian (1896, Szerdahely),
 Oláh János (1887, Fadd),
 Olariu János (1883, Brád),
 Olár György (1883, Maroseperjes),
 Ollariu János (1895, Sztrungár),
 Olteán János (1896, Pancsova),
 Oprean Militon (1889, Pánk),
 Oprisa Zakariás (1896, Csebe),
 Orbán Károly (1897, Tenke),
 Orsa Demeter (1889, Tisza),
 Orszátczky Ferenc (Vác),
 Órás Mihály (1891, Hajdúböszörmény),
 Padi József (1891, Sárosd),
 Padurean Tódor (1892, Hondol),
 Paller György (1896, Vértesacsca),
 Pap Ferenc (1889, Székesfehérvár),
 Pap Lajos (1894, Nagyszokoly),
 Pap Sándor (1882, Berettyóújfalu),
 Pap–Dila Pál (1885, Cseszvára),
 Papp Sándor (1879, Kisoroszi),
 Paraskiw János (1884, Romoszhely),
 Pardi Kis Gábor (1878, Békés),
 Paroán Péter (1893, Branyicska),
 Paskucz Antal (1885, Konop),
 Patera Péter (1886, Boica),
 Paulusz Lajos (1896, Adony),
 Pál Gábor (1882, Kömlő),
 Pál József (1896, Baracs),
 Pál Sándor (1892, Kiskunlacháza),

- Páter János (1889, Oláhszentmiklós),
Pátrovics August (1895, Sóskút),
Perdelean József (1886, Marosnémet),
Pethő József (17^o Reg. ungherese),
Pető István (1889, Sárkeresztúr),
Petykovszki András (1896, Kölpény),
Péter György (1889, Fogaras),
Pflaum József (Gyula 2^o Reg. ungherese),
Piller András (1891, Ivánca),
Pilu Péter (1892, Buzd),
Pinke János (1894, Fejér),
Pintér Lajos tizedes (1890, Pátka),
Pirk Ferenc (1886, Mány),
Piuhr János (1896, Sóskút),
Pivarszki Egoricza (1898, Nagynezsény),
Pleskovics János (1881, Békéscsaba),
Podmaniczky Károly,
Pollauer Ferenc (1892, Mány),
Pollinger József (1883, Pusztaszabolcs),
Pop Péter (1894, Noszoly),
Popa Anonias (1894, Dumbravica),
Popa Demeter (1892, Báródbeznye),
Popa György (1895, Kiszfalud),
Popa János (1888, Szombatság),
Popa János (1890, Tőkefalva),
Popa István (1891, Algyógyfalu),
Popa Tivadar (1875, Tisztásfalva),
Popa Tivadar (1897, Báródbeznye),
Popa Vaszile (1893, Gyegyesény),
Popov Vladimir (1895, Temesvajkóc),
Popp István (1893, Kóka),
Popszek Péter (1890, Párospestere),
Poybics Péter (1895, Budapest),
Preszekán Éliás (1890, Buzd),
Pris Péter (1888, Marossolymos),
Proda Nika (1886, Dud),
Pujan János (1893, Szászváros),
Pukli János (1895, Hercegfalva),
Raboczky János (1894, Adony),
Rad Demeter (1891, Halmosd),
Radeczki Ádám (1896, Nagyperkátá),
Radin Vince (1896, Csernegyháza),
Radnovič Bogdán (1897, Karlova),
Radu Juon (1892, Konca),
Raduka Vasilic (1884, Bökény),
Rajkovics Aladár (1895, Varázsliget),
Ranics Xaver (1894, Homokszil),
Rankov Kosta (1889, Versec),
Rácz András (1896, Bicske),
Rácz Ferenc (1869, Baranya, Szentdénés),
Rácz Sándor (1873, Derecske),
Rácz Tivadar (1892, Rojt),
Ráda Péter (1892, Szilágynádasd),
Reinhardt József (1895, Baranya, Siklós),
Reiter János (1886, Lovrin),
Riczkó Adalbert (1889, Debrecen),
Ricznér Ferenc,
Rieger Miklós (1897, Budapest),
Rigli Mihály (1887, Paks),
Rohony György (1896, Szarvas),
Rojty János (1888, Köröstarján),
Roman Alexius (1893, Nagylaposnok),
Roman Marc (1886, Dézna),
Romas Eusztatius (1881, Oláhdalya),
Romcsea Basilius (1894, Felsővárálja),
Romcsea Simon (1894, Felsővárálja),
Ropoli János (1886, Somogytúr),
Ros Miklós (1893, Oláhherpe),
Roska Dániel (1891,
Zsilymacezdparoseny),
Rotsching Mihály (1889, Gyertyámos),
Rottmann Mór (1896, Hunyad),
Rozbora János (1896, Tárnok),
Rózsa Sándor (1889, Pátka),

- Röhrich Gábor (1884, Újjózseffalva),
 Rubicsek Mihály (compagno di Áron Bazsa),
 Ruck Márton (Mezőberény),
 Rudean Mihály (1881, Vajdahunyad),
 Ruk Antal (1893, Kistószeg),
 Rumpler József (1895, Alcsút),
 Ruskovics György,
 Sallai János (1895, Vál)
 Sandruleszk János (1887, Felsővárosvíz),
 Sárközi István (1888, Keszölcés),
 Sárosi–Kis János (1895, Csongrád),
 Schaffer József (1888, Vérteskozma),
 Schauneu Ferenc (1895, Perjámos),
 Schell József (1888, Bicske),
 Schmid Ferenc (1876, Túrje),
 Schmidt Ferenc (1891, Isztimér),
 Schmidt János (1886, Bikács),
 Schmidt János (1897, Somogydöröcske),
 Schmiedt János Mihály (1892, Mecenzéf),
 Schneider József (1883, Vértesboglár),
 Schneider József (1894, Nagykomlós),
 Schnur Péter (1883, Zsombolya),
 Schopka Ágoston (1897, Ercsi),
 Schönherr Antal (1886, Bakóvár),
 Schuster Lajos (1890, Hattyas),
 Schütz Miklós (1891, Zsombolya),
 Schwáb Antal (1886, Etyek),
 Schvarcz Dávid (1883, Káloz),
 Sebestyén József (1890, Nagydorog),
 Sebestyén Kálmán (1891, Mór),
 Segesdi György (1893, Vál),
 Sekosán Simon (1893, Keped),
 Seres Mihály (1892, Debrecen),
 Sibisán András (1891, Ompolykisfalud),
 Sikolya Lajos (82° Reg.),
 Simon Ferenc (1895, Budapest),
 Sipak Pál (1895, Ercsi),
 Sirb Konstantin (1886, Alsóorbó),
 Sirbu György (1890, Belence),
 Slézinger József (1896, Felcsút),
 Sonnleitner Mátyás (1894, Nagypold),
 Sós János (1897, Jászberény),
 Spath Gyula (1896, Dunabogdány),
 Spitz Ignác (1894, Érvasad),
 Stadler József (1896, Baracs),
 Stan Simon (1880, Alsótárlak),
 Stanojlovic György (1888, Fehértemplom),
 Steiner Antal (1888, Mór),
 Steiner Nándor (1897, Martonvásár),
 Stepauer István (1894, Kistápé),
 Sterea János (1877, Kerpenjes),
 Stern Ernő (1897, Orosháza),
 Stírban György (1894, Gyüreg),
 Stojkoj Miklós (1880, Kisoklos),
 Stolzenberger János (1891, Mór),
 Stumpf Miklós (1883, Billéd),
 Suboticzky Miklós (1897, Aracs),
 Sulytó János (1874, Geszt),
 Sütő János (1895, Nagyvárad),
 Szabados István,
 Szabó Béni (61° Reg.),
 Szabó Ferenc (1880, Inota),
 Szabó Gábor (1894, Hajdúböszörmény),
 Szabó János (1880, Vereb),
 Szabó József (1894, Agárd),
 Szabó József (1897, Hajdúbagos),
 Szabó Lajos (1896, Vértesacs),
 Szabó Mátyás (1886, Egyek),
 Szabó Péter,
 Szabó Sándor (Szatmárnémeti 5° Reg.),
 Szakál Ferenc (1893, Gárdony),
 Szajits István (1898, Nagynezsény),

- Szalai István (1889, Gerjen),
Szalai József (1890, Madocsa),
Szamoilesch Éliás (1895, Felkenyér),
Szanyi József (1894, Kassa),
Szántó György (1891, Sárbogárd),
Szeip János (1894, Bikács),
Szelinger Antal (1895, Budapest),
Szelp Ferenc (1887, Paks),
Szendi Ferenc (1894, Medina),
Szendi Imre (1894, Kisláng),
Szeniszlav Parten (1895, Oláhbogát),
Szenteszki György (1875, Szarvas),
Széles László (Szatmárnémeti 5° Reg.),
Szilágyi Gábor (1887, Debrecen),
Szilágyi József (1888, Sáránd),
Szíjártó József (1891, Biri),
Szkensán András (1891, Bégaszentmihály),
Szmilkó Mihály (1895, Mártonvásár),
Szmolka János (1886, Söréd),
Szommer Antal (1888, Etyek),
Szommer János (Gyula 2° Reg. ungherese),
Szőke Imre (1895, Konyár),
Szöllősi Lajos (Hajdúszovát),
Szajits István (1898, Nagynezsény),
Sztarean Vazul (1896, Kovrágy),
Sztega Pál (1896, Tresztia),
Sztójanel János (1890, Dalbosfalva),
Sztójka Máté (1892, Nándor),
Sztretyán Mátyás (1894, Gerend),
Sztroja Mózes (1884, Kékesfalva),
Szucsu Miklós (1875, Vingrád),
Szunyog Ferenc (1894, Budapest),
Szűcs Károly (1891, Székesfehérvár),
Takács Pál (1897, Jászalsószentgyörgy),
Takán Trifun (1886, Gyüreg),
Taksz Károly (1896, Újbarok),
Tancsik János (1896, Szászpelsőc),
Tapuska József (Tabajd),
Tar Lajos (Gyula 2° Reg. ungherese),
Tassy István (1881, Tamásfalva),
Tatarszki Ádám (1890, Budapest),
Tatár Gligor (1892, Maroscsicser),
Taugner József Ferenc (1892, Sándorháza),
Tel János (1893, Hercegfalva),
Tenkey Sándor (1895, Mezőgyán),
Tettambl János (1894, Szakálháza),
Theissen János (1887, Zsombolya),
Theissen Mihály (1890, Zsombolya),
Tihanyi István (1895, Csajág),
Tihanyi Pál (1896, Csabdi),
Tikász Károly (compagno di Áron Bazsa),
Tippel Frigyes (1889, Nagyszékely),
Tiucu György (1891, Szászsebes),
Todorezku Miklós (1882, Felsősztamora),
Tomas György (1881, Oláhdálya),
Tomics Sebestyén (1888, Temespéteri),
Tomkó Pál (1895, Lasztomér),
Tomoseszk János (1893, Csernisorafloresza),
Toncsa Miklós (1889, Kosztesd),
Torna Justin (1891, Doroszlófalva),
Tódor Péter (1895, Perjámos),
Tóth György (1894, Cséffa),
Tóth Gyula (1883, Magyarcsernye),
Tóth Imre (1889, Körösladány),
Tóth Imre (1897, Hajdúböszörmény),
Tóth József (1896, Vereb),
Tóth Sándor (1892, Szalárd),
Török István (1875, Csabdi),
Török István (1888, Szada),

- Török Miklós (1896, Sárospatak),
 Treuer György (1897, Etyek),
 Tripsa Elek (1892, Borbánd),
 Tunikolt József (1895, Sukoró),
 Turovszki György (1891, Békéscsaba),
 Tyria István (1890, Nagycsula),
 Uhrin Vince (1886, Endrőd),
 Urbanek Ferenc,
 Urbán Pál (1897, Jászapáti),
 Ursika János (1893, Gyüreg),
 Újfalusi Mihály (1893, Hercegfalva),
 Valzer Ferenc (1891, Mór),
 Vankó János (1898, Nagyszombat),
 Varga Ferenc (1886, Bölske),
 Varga Ferenc (1892, Magyarapáca),
 Varga Ferenc (1895, Gyúró),
 Varga István (1895, Miszla),
 Varga József (1883, Dunaföldvár),
 Varga József, (1891, Jegenye),
 Varga Péter (1895, Martonvásár),
 Varga Vince (1892, Temesvár),
 Varga (Weisz) Zoltán (69° Reg. comune)
 Vas György (1887, Ercsi),
 Vaszi Péter (1889, Szirb),
 Vayer József (1886, Paks),
 Véber György (1891, Vértesacs),
 Vedres József (1892, Debrecen),
 Végh János (1896, Rácalmás)
 Velics István (1890, Dunaföldvár),
 Veszprémi Sándor (1896, Baracs),
 Vér József (1897, Tápiószentmárton),
 Vidermann József (1896, Etyek),
 Vinka Péter (1889, Cserisor),
 Vinkler András (1872, Domáld),
 Vinkler Sándor (1893, Kápolnásnyék),
 Viola József (1890, Bicske),
 Virág György (1896, Baracs),
 Virág Lajos (1888, Mány),
 Vljajka Milentin (Sistaróc),
 Vogl Henrik (1873, Oláhapáti),
 Vojna Áron (1889, Perkász),
 Vojtovits István (Szatmárnémeti 5° Reg. Fant.),
 Völker Mihály (1884, Újbesenyő),
 Vörös András (1873, Madocsa),
 Vulpes Péter (1896, Somosréve),
 Wagner Márton (1896, Gergelyfája),
 Walter Jákob (1886, Liebling),
 Weisz Henrik (1896, Kéty),
 Wemesan Miklós (1898, Fólya),
 Wilhelm János (1891, Billéd),
 Wilhelm Miklós (1895, Obád),
 Willing János (1896, Vál),
 Willing Lajos (1895, Temesvár),
 Wippl Gyula (1894, Szarvkő),
 Wolf György (1894, Adony),
 Zavojan János (1896, Csolnakos),
 Zádori István (1896, Vál),
 Zámpa Éliás (1890, Polyan),
 Zelhán Sándor (1897, Aszó),
 Zinkl Ferenc (1875, Féltorony),
 Zivanov Velimir (1898, Temesváralja),
 Zobay Miklós (1895, Szentborbála),
 Zöld György (1895, Gyoma),
 Zuckerberger Sámuel tizedes (1890, Vajdahunyad),
 Zvara Márton (1888, Szarvas),
 Zsarkov János (1895, Temespéteri),
 Zsák Antal (1895, Hármaspatak),
 Zsámpa Péter (1895, Szászsebes),
 Zseleky János (1892, Borosjenő),
 Zsigó Sándor (1896, Szalacs),
 Zsigri Kálmán (1879, Tápiószele),
 Zsikin Balázs (1893, Csernegyház),

Zsubecz Mihály (1896, Sóskút),
Zsugye Karáczony (1893,
Csontaháza),
Zsunkar János (1890, Dánpataka),
Zsurka János (1892, Felsősztamora),
Zsurzs Péter (1896, Bulbuck),
Zsurzs Theodor (1892, Bulzesd).

Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti

ALESSIO VERDONE

Università Iulm

alessioverdone2@gmail.com

Abstract: This paper aims to explore the all-pervasiveness of the technique of ekphrasis within Edoardo Sanguineti's poetry, from *Laborintus* (1956) to *Varie ed eventuali* (2010). The study is conducted looking at six exemplary texts (*Laborintus* 3 and 7, *Reisebilder* 14, *Cataletto* 1, *Corollario* 43, *Mantova* 15) belonging to different periods of Sanguineti's literary career and comparing them with the visual objects that they describe. In this way, the study tries to show the usage of ekphrasis not only as a simple rhetorical device but also as a primary poetical tool. Finally, the article drafts some future ways for further investigation, such as the cataloguing of all the ekphrasises hidden in Edoardo Sanguineti's poetry, the application of the theoretical results achieved by the international visual studies, and the possibility of connecting Sanguineti's ekphrasis with the ones used by other Italian contemporary poets.

Keywords: ekphrasis; Sanguineti; poetry; literary double; identity.

1. Introduzione

L'estrema eterogeneità delle forme e dei modi che caratterizza la produzione sanguinetiana in versi può difficilmente essere osservata da un unico punto di vista, pena la distorsione colpevole delle sue peculiarità caratterizzanti. Esistono tuttavia alcune chiavi di accesso quasi universali che hanno il merito di offrire allo studioso una prospettiva di insieme della sua scrittura, e che permettono di osservare l'intera sua poetica da un'angolazione privilegiata e inedita. Una di queste chiavi è senza dubbio la tecnica dell'*ekphrasis*, presente nell'opera di Sanguineti con una pervasività assolutamente degna di nota. L'accezione qui usata di *ekphrasis* segue l'ormai canonica (e inclusiva) definizione di Heffernan, ovvero «una rappresentazione verbale di una rappresentazione grafica».¹ Tale tecnica, lungi dal rimanere un esercizio retorico fino a se stesso, assume quasi sempre valori poetici, stilistici, ludici o addirittura sociali che le conferiscono un'importanza decisiva che non può

¹ J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and representation*, «New Literary History», 22 (2) 1991, pp. 297-316, cit. p. 299. Traduzione nostra.

essere trascurata dalla critica. Se infatti in generale l'*ekphrasis* consente di installarsi in quella intercapedine normalmente inaccessibile che si crea ogni volta tra immagine e testo, nel caso particolare di Edoardo Sanguineti essa si carica anche di valori ulteriori, che ne rendono lo studio particolarmente fruttuoso.

La pervasività di testi ecfrastrici in ogni fase² della produzione poetica sanguinetiana, da *Laborintus*³ fino a *Varie ed eventuali*,⁴ consente di rintracciare una sorta di continuità nella discontinuità delle tecniche espressive impiegate, dando inoltre un carattere concreto al proverbiale interesse dell'autore per l'arte figurativa.⁵ Il vanto più conclamato derivante dallo studio dei testi ecfrastrici sanguinetiani viene però dall'intrecciarsi delle tecniche ecfrastriche con le diverse fasi di articolazione del soggetto, il quale può essere oggetto di una dissoluzione a vari livelli,⁶ può riaggregarsi nella persona di un «doppio letterario»,⁷ oppure essere vittima di una totale nomadizzazione⁸ che lo trasforma in un io inesistente in eccesso.⁹ Di queste diverse realizzazioni del soggetto l'*ekphrasis* costituisce una lente privilegiata e, a volte, persino un ingrediente fondamentale per la loro sussistenza.

² Per quanto riguarda la periodizzazione della poesia sanguinetiana ci si rifà qui a una doppia prospettiva. La prima prospettiva è rintracciabile in E. Sanguineti, *Lettere a un compagno*, Milano-Udine, Mimesis, 2017. Essa riguarda il tentativo fatto dall'autore di identificare alcune fasi ben precise della sua produzione poetica in una lettera all'amico e critico Fausto Curi datata 19.6.1982. Qui Sanguineti individuava almeno tre momenti servendosi di termini mutuati dalla retorica classica. Il risultato era l'individuazione di una fase tragica da *Laborintus* (1956) a *Purgatorio de l'Inferno* (1964), di una fase elegiaca da *Wirrwarr* (1972) a *Scartabello* (1981), di una fase comica da *Cataletto* (1982) in poi (ma – bisogna ricordare – dopo quella lettera la produzione sanguinetiana si arricchirà ancora per quasi un trentennio). È bene segnalare che nel parlare di questa periodizzazione Sanguineti è consapevole del danno che un'azione così astratta può arrecare all'interpretazione dell'intera opera. Per questo motivo lancia un monito da tenere sempre in considerazione: «il 'periodizzamento' non va a taglio di coltello, e che le cose sono più complicate; ma questa è una banalità, e non del tutto esatta, se aggiungo ancora, come credo, che il problema non è tanto nelle 'modulazioni di passaggio', nei 'ritorni', nelle 'ripreses' e simili, ma nel fatto che, in ciascuna fase, il momento prevalente (tragico, elegiaco, comico) è la sintesi dialettica degli altri due, e li 'sussume', dominandoli», Sanguineti, *Lettere a un compagno*, cit., pp. 60-1. La seconda prospettiva di periodizzazione è quella molto più flessibile offerta in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti. Poesia e poetica*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1991. In tale contesto i tre momenti enucleati da Sanguineti vengono irreggimentati all'interno di una bipartizione più generale. Lo studioso distingue nella produzione poetica sanguinetiana due momenti estetici principali: il primo è quello della sfigurazione in cui domina «l'anticomunicativo dell'avanguardia, come critica del linguaggio», coincidente in pieno con la fase tragica; il secondo è quello della ricomposizione in cui domina «il comunicativo della neofigurazione, come linguaggio della critica», cit., p. 59, coincidente in sostanza con le altre due fasi, elegiaca e comica.

³ E. Sanguineti, *Laborintus* [1956], in *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁴ E. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, Milano, Feltrinelli, 2010.

⁵ Un interesse testimoniato dalle dediche ad artisti che introducono molti dei testi sanguinetiani.

⁶ Cfr. E. Baccarani, *La persona migliore dello schermo. Modi ed evoluzione dell'autobiografismo nella poesia di Edoardo Sanguineti*, in *Autobiografie in versi: Sei poeti allo specchio*, a cura di M. A. Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2002; E. Baccarani, *La poesia nel labirinto. Razionalismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002.

⁷ L. Weber, *Usando gli utensili di utopia. Traduzione, parodia e riscrittura in Edoardo Sanguineti*, Modena, Gedit, 2004.

⁸ Cfr. G. M. Annovi, *Sanguineti remix. "Varie ed eventuali"*, «il Verri», n. 45 febbraio 2011, pp. 151-5.

⁹ Cfr. Sanguineti, *Varie ed eventuali*, cit., p. 48. Nella poesia *Duplex* si legge: «tutto azzerato, inesisto in eccesso».

La chiave di lettura primaria dell'*ekphrasis* sanguinetiana, in tutte le fasi, è la sua essenza depistante: grazie ad essa, infatti, il poeta riesce a iniettare nel testo un'entropia organizzata che rimescola continuamente le regole del gioco letterario. Non a caso per Sanguineti l'*ekphrasis* è un «pretesto», un «'prendere occasione da', a prezzo di sconvolgimenti fortissimi, di quello che è il materiale originario».¹⁰ In sostanza il poeta si serve dell'oggetto visuale prescelto – che di volta in volta può essere una stampa, un'incisione, un dipinto, una cartolina, una statua, una fotografia, un fotogramma cinematografico – per scardinarne il senso originario e minare le sicurezze del lettore, irretendolo in un gioco testuale ingannevole da cui non può uscire se non risolvendo il rebus sottopostogli dal poeta.¹¹ Il carattere profondo di questa pratica assume valori diversi a seconda dell'altezza cronologica della produzione, con punte di massima intensione tra la fase elegiaca e quella comica. L'intento di questo articolo è di mostrare, senza pretese di completezza, la disseminazione delle tecniche ecfrastriche in ognuna delle fasi della poesia sanguinetiana, cercando di indugiare – per quasi ogni decennio – su alcuni testi particolari ritenuti degni di attenzione, o perché esemplari o perché divergenti rispetto alla norma.

2. L'*ekphrasis* delle origini

L'approdo all'*ekphrasis* coincide per Sanguineti con l'esordio della scrittura. Si tratta dunque di un'occorrenza molto precoce. Erminio Riso, in un passo del suo fondamentale commento a *Laborintus*, afferma che Sanguineti ha raccontato «di essersi esercitato, durante il proprio apprendistato giovanile, a descrivere minuziosamente e in versi, serie di cartoline con immagini di pittura cubista e astratta».¹² Proprio *Laborintus* deve moltissimo alle competenze descrittive acquisite durante tale apprendistato. Si potrebbe anzi affermare che lo stoccaggio¹³ massivo e cumulativo di materiali descrittivi eterogenei è la base stessa della composizione del poemetto. In questa ottica tali materiali vengono ogni volta rifunzionalizzati per mezzo di una nuova contestualizzazione che ha l'obiettivo di fondo di liquidare tutta la tradizione irrazionalista¹⁴ dominante fino a quel momento.

¹⁰ T. Lisa, *Pretesti ecfrastrici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani. Con un'intervista inedita*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004, cit., p. 21.

¹¹ E il rebus, bisogna ricordare, ha un'importanza particolare nella poetica di Sanguineti, che in più di un'occasione ha ribadito la sua concezione del testo come *enigma* e come *test*. Cfr. E. Sanguineti, *L'atto di scrittura oggi, per me*, «Alfabeta», 84 maggio 1986; E. Sanguineti, *La missione del critico*, Genova, Marietti, 1987, p. 210.

¹² E. Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti. *Testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 16.

¹³ Afferma Erminio Riso: «in Sanguineti, invece, i materiali sono tutti accostati e incastrati appunto in uno stesso piano orizzontale». Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 37.

¹⁴ Cfr. E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *I Novissimi: Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 2003 [1961].

È ben comprensibile come la tecnica dell'*ekphrasis* sia coerente con questa strategia compositiva. Per tale ragione – lungi dall'elencare tutti gli elementi ecfra-
stici presenti nel poemetto – si vuole qui dare un saggio di come la tecnica venga
sfruttata da Sanguineti all'interno del territorio espressivo sfigurato di *Laborintus*,
uno spazio cioè in cui non è possibile rintracciare un soggetto unitario che prenda
su di sé la responsabilità ecfra-
stica, così come per esempio avverrà durante le fasi
successive.

Coerentemente con i materiali tipici di *Laborintus*, anche le rappresentazio-
ni verbali di elementi visuali vengono ridotte a brandelli per entrare nel testo, di
modo che venga incoraggiata una loro ricontestualizzazione ustoria nel contat-
to con i materiali circostanti. Ciò che si ottiene è dunque la nascita di *ekphrasis*
minime, anzi di *micro-ekphrasis*, che, disperdendosi nel testo, smarriscono appa-
rentemente la loro stessa natura ecfra-
stica.¹⁵ Di queste si vogliono qui offrire tre
esempi, appartenenti alla sezione 3 e alla sezione 7 del poemetto. Data l'economi-
cità dell'intervento si mostreranno solo alcune modalità di impiego della tecnica,
procedendo contestualmente al reperimento dell'oggetto visuale di riferimento. Si
eviterà quindi una complessa quanto dispendiosa contestualizzazione – qui fuori
luogo – rimandando direttamente al prezioso commento di Risso per le questioni
ermeneutiche più complesse.

La *micro-ekphrasis* tipicamente laborintica trova una delle sue più piene rea-
lizzazioni all'interno della terza sezione, nell'ultimo verso del blocco finale. Sua
caratteristica è una sorta di lecita confondibilità con più generici meccanismi cita-
zionali, dal momento che, a causa delle dimensioni ridotte, la componente ecfra-
stica non ha il tempo di dispiegarsi completamente. Nonostante ciò, essa continua
ad avere un ruolo fondamentale perché ci consente di osservare da vicino il mec-
canismo di riemersione di un «soggetto fittizio»¹⁶ che tenta di appropriarsi di un
dettaglio dell'oggetto visuale descritto.

Nel caso della sezione 3, al verso 44, è possibile rinvenire una *citazione ecfra-
stica* del pannello centrale del *Trittico del carro di fieno*¹⁷ di Hieronymus Bosch,
conservato al Museo del Prado di Madrid. In relazione al carattere esordiale del
percorso laborintico presentato in questa sezione,¹⁸ gli elementi tratti dal dipinto
vengono, nella loro rifunzionalizzazione, rovesciati. Se infatti nelle intenzioni ori-
ginali del pittore il carro di fieno al centro della composizione simboleggia la ten-

¹⁵ Una natura che però può essere riportata alla luce dalle intuizioni del lettore.

¹⁶ F. Curi, *La poesia italiana nel Novecento*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2001, p. 264.

¹⁷ Hieronymus Bosch, *Trittico del carro di fieno*, 1512-1515, Museo del Prado, Madrid. Dipinto consultabile sulla pagina web del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

¹⁸ Risso, «*Laborintus*» di *Edoardo Sanguineti*, cit., 84.

tazione, la lussuria e la fugacità del tempo,¹⁹ in *Laborintus* esso si trasforma in simbolo «della rinascita».²⁰ Ma vediamo in dettaglio la sezione oggetto dell'analisi:

qui riposiamo

importa dormire adesso giacere importa
 acqua calda acqua fredda acqua
 sempre cattiva (difficile est) impossibile costringere in ascensione
 i cadaveri con i polsi vermicolari
 possiamo trapassare alla cieca sonnolenza
sopra il carro di fieno dove i miei amori sognano e parlano
 [*Laborintus*, sezione 3 – vv. 37-43]²¹

Nell'impiego del riferimento ecfrastrico, Sanguineti sceglie di operare in direzione di una quotidianizzazione dell'immagine di riferimento: quello che nello spirito originale del dipinto dovrebbe rappresentare l'umanità in preda al peccato,²² qui si converte in totale abbandono «alle difficoltà della vita quotidiana (sotto le insegne della prassi)».²³ L'atteggiamento della coppia protagonista della scena viene rafforzato attraverso l'appropriazione del punto di vista da parte del soggetto fittizio, che infatti può usare il possessivo *miei*. La rifunzionalizzazione è completa e grazie a questo movimento di deviazione del senso originario la porzione ecfrastrica può articolarsi.

Proseguendo, uno dei più fecondi bacini di estrazione di *ekphrasis* nel primo Sanguineti è rappresentato da *Psicologia e alchimia*²⁴ di Carl Gustav Jung, le cui fonti iconografiche allegate costituiscono un vero e proprio deposito di materiali visivi da prendere in prestito. Un buon esempio dell'uso che si fa di tali materiali è rappresentato dalla sezione 7, il capitolo di *Laborintus* in cui «si ritrova la più alta percentuale di presenze junghiane».²⁵ Anche in questo caso si tratta di *micro-ekphrasis* continuamente rifunzionalizzate. Seguendo lo studio fondamentale di Ciro Vitiello²⁶ su *Laborintus* si scopre che almeno quattro versi di questa sezione

¹⁹ Cfr. descrizione riportata sul sito del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

²⁰ Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 86.

²¹ Corsivo mio. Il testo di *Laborintus* è citato da Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., pp. 88-9.

²² Cfr. ancora una volta la descrizione riportata sul sito del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-carro-de-heno/7673843a-d2b6-497a-ac80-16242b36c3ce> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

²³ Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 85.

²⁴ C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Torino, Boringhieri, 1983.

²⁵ Riso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., p. 123.

²⁶ C. Vitiello, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.

si rifanno a due immagini prelevate dallo psichiatra svizzero direttamente dal «Codex Ashburn 1166 del XV secolo». ²⁷ Tali immagini (131 e 135 nella trattazione junghiana) ²⁸ vengono rispettivamente descritte da Jung come «Adamo come prima materia, trafitto dal dardo di Mercurio. Dal suo corpo cresce l'*arbor philosophica*. Miscellanea d'alchimia (XV secolo)» ²⁹ e «il teschio come simbolo della *mortificatio* di Eva che rappresenta l'aspetto femminile della prima materia. Nel caso di Adamo l'*arbor* corrisponde al fallo (fig. 131); qui l'albero cresce dalla testa di Eva. Miscellanea d'alchimia (XV secolo)». ³⁰ Comunque, prima di dare consistenza fisica a queste immagini, si veda come i corrispettivi testuali ecfrastrici si dispongono all'interno del testo. A tal fine si riportano i primi dieci versi della sezione:

il dovere ancora mortificato di essere amato
tuttavia
e per una vera immaginazione e non fantastica animale cauterizzato
(era le coeur du monde tempo vagabondo) della mia visione intrapresa
al modo ottativo restituiscimi subito i plastici articolati
(*naturae discretæ*) della discriminazione tra l'albero
(che ti alzi nel sesso dell'uomo *discretio intellectualis testicolare*)
proponendo la sapienza della morte (non datur) degli amori
ma ancora nella testa della donna tra le vegetazioni collezionate
come pietre modellate in possibilità di afferrare senza errore
[...]
[*Laborintus*, sezione 7 – vv. 1-10] ³¹

Ancora prima di affiancare le sedi di articolazione ecfrastrica – qui segnalate con una diversa formattazione – ai corrispettivi visuali di riferimento, è già possibile verificare la consonanza che queste intrattengono con le definizioni contenute nel testo junghiano, poco sopra riportate.

Da questo semplice e immediato confronto si deduce che il poeta, nell'atto della descrizione, non considera le immagini indipendentemente dal testo junghiano, non le legge come separate rispetto all'organismo in cui sono immerse, ma anzi le concepisce come un sistema verbovisivo unitario da prendere in blocco e da ri-funzionalizzare in seguito all'interno del proprio testo. Il segno di questo modo di

²⁷ Vitiello, *Teoria e tecnica*, cit., p. 146.

²⁸ Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 265 e 275.

²⁹ Ivi, p. 265.

³⁰ Ivi, p. 275.

³¹ Corsivo e sottolineato miei. Il testo di *Laborintus* è citato da Risso, «*Laborintus*» di Edoardo Sanguineti, cit., pp. 127-8.

pensare la fonte efrastica rimane visibile nell'accordo tra il lessico che possiamo osservare nelle didascalie junghiane e quello che vediamo realizzato in questa sezione del poemetto: l'«*arbor*» di Jung diventa, in Sanguineti, «l'albero», il «fallo» diventa il «sesso», la «testa di Eva» si volge nella «testa della donna».

Una volta chiarito il principale meccanismo citazionale che sta alla base delle *micro-ekphrasis* laborintiche è possibile andare oltre le parole e saldare il debito fin qui contratto con la visualità. Di seguito le figure descritte all'interno della sezione 7.³²



Figura 131



Figura 135

Il risanamento della frattura esistente tra testo e immagine – anche se contrario alle esigenze poetiche di *Laborintus* – è per noi un formidabile strumento di valutazione dell'*ekphrasis* in atto. Se infatti nella sezione terza il meccanismo di appropriazione visuale veniva portato all'estremo con l'inserimento di un possessivo, in questo caso le dinamiche descrittive sembrano di assoluta fedeltà. Ma, a ben vedere, anche qui si può ritrovare un fenomeno caratterizzante di quasi ogni *ekphrasis* laborintica, ovvero l'interazione di almeno tre piani ricezionali dell'immagine di riferimento, a cui è possibile ascrivere la responsabilità della deviazione del loro senso. In particolare, si tratta del piano della pura immagine separata da ogni contesto e da ogni azione ermeneutica, quello dell'interpretazione data da Jung, quello risultante dal filtraggio delle precedenti attraverso le modalità poetiche proprie di *Laborintus*. Appare dunque chiaro come anche quella che sembra una assoluta fe-

³² Le immagini sono riportate da C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, cit., p. 265 e 275.

deltà all'immagine di riferimento sia sempre il risultato di un'appropriazione che ne fa deragliare il senso. Se consideriamo il trattamento dell'immagine nella terza e nella settima sezione, ci accorgiamo che l'unica differenza concerne le diverse strategie con cui viene portata a termine la rifunzionalizzazione. Infatti, mentre nel primo caso essa avviene per mezzo di una pronunciata interpolazione dei materiali, nel secondo caso la si ottiene in maniera cotestuale, cioè attraverso l'influenza dei materiali circostanti.

3. Gli anni Settanta e gli albori dell'*ekphrasis* neofigurativa

Laborintus è solo la prima stazione di un percorso che si articola in tre tappe,³³ alla fine delle quali Sanguineti approda finalmente a un orizzonte comunicativo: è l'inizio della neofigurazione, in cui l'*ekphrasis* si stabilizza assumendo le forme più interessanti. Qui la componente pretestuale della tecnica si realizza in tutta la sua forza associandosi alle istanze proprie di questo momento della poesia sanguinetiana, già osservabile – prendendo in prestito le stesse parole dell'autore – come un «elementare scrivere-/descrivere».³⁴ Soggetto e oggetto di tale attività descrittiva è un personaggio molto particolare, un vero e proprio doppio letterario quasi del tutto somigliante al poeta, ma con un'esistenza indipendente e tutta finzionale. Si tratta di quello che si può denominare *io pseudoautobiografico*,³⁵ un soggetto che per esistere deve legittimare la propria presenza nel mondo producendo continuamente delle «schede di autodefinizione»³⁶ in versi che funzionano come veri e propri puntelli della propria identità. Ecco come Sanguineti ne spiega il funzionamento:

Si tratta di una strategia di oggettivazione del personaggio, dato che dire “io” non significa nulla. Occorre una maggiore definizione. Comincia allora un gioco di specchi e di echi interni, per cui l'io si definisce e si scopre che si sta definendo, tanto che ne nasce una sorta di metadiscorso sulla poesia come autodefinizione che è tendenzialmente infinito, poiché dà luogo a una costante correzione di tiro.³⁷

Ecco perché – una volta riconosciute le premesse descrittive già connaturate alla poesia sanguinetiana neofigurativa – apparirà come una conseguenza naturale

³³ Tappe costituite appunto da *Laborintus*, *Erototopaegnia* e *Purgatorio de l'Inferno*, poi raccolte in E. Sanguineti, *Triperuno* [1964], ora in *Segnalibro*, cit.

³⁴ *Reisebilder* 23, in Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 127.

³⁵ Elisabetta Bacarani parla infatti di «poesia pseudoautobiografica». E. Bacarani, *La persona migliore dello schermo*, cit., p. 170.

³⁶ Sanguineti, *Reisebilder* 23, cit., p. 127.

³⁷ F. Gambaro, *Colloquio con Edoardo Sanguineti. Quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 160.

il rinvenimento, in questi testi, di strategie propriamente ecfrastriche. In tal senso, il doppio letterario diventa il perno attorno al quale l'autore può far ruotare l'*ekphrasis*, per reindirizzarla verso le proprie esigenze poetiche e narrative. Anche se si tratta di rifunzionalizzazioni che necessitano via via di indagini mirate, è possibile individuare fin da ora almeno cinque caratteristiche fondamentali dell'*ekphrasis* neofigurativa sanguinetiana:

- I. Sabotaggio dell'immagine descritta. La pretestualità propria dell'*ekphrasis* sanguinetiana utilizza l'oggetto visuale di riferimento come punto di partenza per una integrazione³⁸ semantica a vari livelli che fa deragliare il senso originario verso mete imprevedute. Non si tratta mai in definitiva di *actual ekphrasis*, descrizione fedele e oggettiva dell'oggetto di riferimento, quanto invece di una stratificata combinazione di *actual* e *notional ekphrasis*.³⁹
- II. Interazione tra le identità. Le dinamiche ecfrastriche sanguinetiane vengono quasi sempre innescate da un movimento di identificazione del doppio sanguinetiano con uno o più personaggi (o cose) rappresentati nell'oggetto visuale di riferimento. Nel corso di questo processo, il doppio letterario assume la prospettiva di ciò con cui si identifica, ma senza smarrire completamente la propria. La conseguenza più rilevante di tale contaminazione è una non integrale riconoscibilità dell'io parlante né nel consueto doppio sanguinetiano, né nel personaggio o la cosa con cui questo si immedesima. Nasce una sorta di prosopopea spuria e obliqua di un elemento presente nell'oggetto visuale descritto, il cui punto di vista è ibridato da quello del personaggio poetico sanguinetiano.
- III. Uso della prima persona. La scelta di fondare gran parte di questi testi poetici sulla prima persona (quasi sempre singolare, a volte plurale) è in accordo con le due istanze appena descritte. Si tratta però di una prima persona soltanto a livello nominale perché lo sfalsamento dei punti di vista continuamente ricercato dall'autore la trasforma invece nel sommo agente dipendente, grazie al quale innescare una confusione programmata tra Io e Altro. È questo un equivoco ricorrente in tutta la produzione sanguinetiana, che poggia su premesse rimbaudiane e brechtiane. Non a caso infatti si risolve nell'applicazione del comandamento di «scrivere in prima persona, vivere in terza, alla Brecht,/ essere un autre [...]».⁴⁰

³⁸ Si impiega qui «integrazione» nel senso indicato nella tassonomia elaborata da M. Cometa, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2012.

³⁹ Per le definizioni di *actual* e *notional ekphrasis* cfr. J. Hollander, *The poetics of ekphrasis*, «Word & Image», 4 (1) 1988, 209-17.

⁴⁰ E. Sanguineti, *La Philosophie dans le Théâtre*, in *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 195.

- IV. Separazione tra testo e oggetto ecfrastrico. Anche se questa è una caratteristica tradizionale di tutte le forme ecfrastriche,⁴¹ in Sanguineti si carica di significati ulteriori. Ciò che avviene infatti non è la sola sostituzione – per mezzo delle parole – dell'oggetto visuale descritto, ma una sua negazione. Si tratta di un vero e proprio occultamento, di una dissimulazione, dell'operazione ecfrastrica avvenuta, che autorizza a inserire questi testi nel novero della cosiddetta *hidden ekphrasis*.
- V. Sdoppiamento dei momenti di ricezione. La separazione tra testo e oggetto visuale di riferimento di cui si parla al punto precedente ha una ricaduta fondamentale sulla ricezione, che infatti si articola in due momenti. Il primo momento è quello dello straniamento, del perturbamento: chi inizia a leggere ha la sensazione di essere arrivato nel bel mezzo di una discussione già iniziata, all'interno della quale non riesce a orientarsi. Tuttavia l'architettura generale del testo non lo respinge, anzi lo intriga e risucchia, e allora legge e rilegge. In questa dinamica di approfondimento il lettore comincia a cogliere delle *spie ecfrastriche*, che sono l'impronta – appositamente disseminata dall'autore nel testo – dell'operazione avvenuta. Il lettore può dunque approdare al secondo momento della ricezione, quello del ricongiungimento tra immagine e testo, in conseguenza del quale può seguire lo svilupparsi della poesia osservando direttamente l'oggetto visuale descritto. Ciò gli permette di cogliere il senso di ciò che è avvenuto e di essere ammesso allo spazio ludico dell'opera.

La prima *ekphrasis* neofigurativa attestata è già esemplificazione di tutte le caratteristiche appena elencate. È proprio con questo testo che continuerà la breve rassegna. Si tratta di *Reisebilder 14*,⁴² del giugno 1971, un'*ekphrasis* molto spesso passata sotto silenzio perché ben nascosta tra le pieghe dell'opera. Prima di approfondirne il funzionamento, si osservi nella sua interezza:

siamo noi: appoggio il mio braccio sopra la tua spalla, i miei occhi
 nei tuoi occhi: e dico che davvero non importa, se non hai attraversato
 questo Jungbrunnen: dico che non ne hai bisogno, tu:
ma se appena giri la testa,
 io sono già una specie di vigile urbano, che fa grandi gesti cerimoniali
 sul margine destro della piscina, in mezzo a un breve branco di Verjüngten:

⁴¹ Cfr. R. Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham, Ashgate, 2009, p. 10.

⁴² *Reisebilder 14*, in E. Sanguineti, *Segnalibro*, cit., p. 118.

e guarda come mi guarda, adesso, la ragazza che corre nuda verso lo spazioso Badezelt, prima di sparirci dentro, là, per sempre:

(è ancora quella dell'U-Bahn,

direzione Ruhleben, scompartimento Raucher, bianca e bionda, tra le stazioni Ernst-Reuter-Pl. e Theodor-Heuss-Pl., seduta davanti a me, con la brutta amica con le labbra di sangue, semiaccecata dal fumo della sigaretta, con gli occhiali sollevati tra i capelli, probabilmente studentessa, tenera, le cosce larghe aperte):
[Reisebilder 14]

Fin dalla prima lettura è evidente la massiccia presenza di lessico tedesco. Saltano infatti subito all'occhio termini come *Jungbrunnen*, *Verjüngten*, *Badezelt*, o anche *U-Bahn*, *Ruhleben*, *Ernst-Reuter-Pl.* La disposizione di questi forestierismi è perfettamente ragionata e assume un valore fortemente indiziario dell'operazione ecfraistica avvenuta già a partire dalla separazione netta in prove di tipo materiale (nei primi due blocchi versali) e indicatori di tipo geografico (nell'ultimo blocco versale).⁴³ Dunque, se da una parte abbiamo una «fonte della giovinezza», dei «ringiovaniti», un «tendone», dall'altra ritroviamo la toponomastica di Berlino. Sono queste le *spie ecfraistiche* di cui si parlava in sede teorica, ossia dei segni che testimoniano l'entità dell'operazione ecfraistica che ha originato il testo. Nel caso particolare di *Reisebilder 14* l'unione di questi indizi non può che far pensare alla *Fonte della giovinezza*⁴⁴ di Lucas Cranach, che infatti è conservata proprio alla *Gemäldegalerie* di Berlino. Una volta risaliti all'immagine di riferimento è possibile affiancarla al testo: si vedrà come tutto l'organismo assuma un senso nuovo e pieno di ironia. Una volta colmata la distanza tra testo e immagine, il lettore-spettatore può infatti essere ammesso a un secondo grado di fruizione, che gli consente di rendersi conto dell'avvenuto trasferimento dell'identità del sosia letterario sanguinetiano nell'organismo del dipinto. Un cortocircuito identitario di questo genere è ovviamente sollecitato dall'azione di un narratore allo stesso tempo intradiegetico ed extradiegetico che ha il potere di attivare gli elementi più in accordo con la poetica tipicamente sanguinetiana che possono essere latenti nell'immagine di riferimento. Ed è su questi temi – la decrepitezza e l'erotismo – che tutta la poesia si struttura. Nella loro resa testuale le immagini sono montate come sequenze cinematografiche e tale modo di disporle si accorda perfettamente

⁴³ Le prove di tipo materiale consistono nell'elencazione di elementi presenti nell'oggetto visuale descritto: la «fonte della giovinezza», le «ringiovanite», il «tendone». Gli indicatori di tipo geografico sono indizi che invitano il lettore a cercare il riferimento visuale in un museo di Berlino: si spiega in questo modo la presenza della toponomastica berlinese (*Ruhleben*, *Ernst-Reuter-Pl.* e *Theodor-Heuss-Pl.*).

⁴⁴ Lucas Cranach il Vecchio, *Fonte della Giovinezza*, 1546, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Dipinto consultabile sulla pagina web del «Lucas Cranach Archive»: http://lucascranach.org/DE_smbGG_593 (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

con la strutturazione processuale dell'identità dell'io parlante, il cui sguardo si muove continuamente trasferendosi di volta in volta da un personaggio all'altro del dipinto.

All'inizio della scena il doppio sanguinetiano prende le sembianze dell'uomo dietro il cespuglio in compagnia di una donna (in basso a destra), poi – nel secondo blocco versale – il punto di vista offerto è quello dell'uomo accanto al *Badezelt*, simbolo della sparizione definitiva.

Per tutta la poesia l'io parlante si rivolge a un *tu* concreto che corrisponde con il personaggio della moglie Luciana, figura fondamentale per gran parte della poesia sanguinetiana, per il ruolo di garante che assume nei confronti dell'esprimibilità (e quindi della possibilità di esistere) del doppio sanguinetiano. Origliando il resoconto che il doppio offre al *tu*, il lettore-osservatore può pertanto ricevere le informazioni utili per la fruizione del testo, che gli consentono di seguire con gli occhi all'interno del dipinto le vicende raccontate nella poesia. L'operazione a un certo punto diventa però impossibile, perché l'azione viene mozzata senza preavviso. Siamo nell'ultimo blocco versale. Il lettore-osservatore cerca ancora di applicare le strategie di lettura che ha messo a punto autonomamente. Ma rimane spiazzato, perché non trova più i riferimenti visivi che gli servono per andare avanti. Anche se non se ne rende subito conto, si ritrova immerso in una *notional ekphrasis*: una descrizione di un'immagine mentale. I temi trattati nei primi due blocchi, insieme con le coordinate geografiche esplicitate, hanno innescato nell'io parlante un'associazione di idee, causando uno scivolamento narrativo verso coordinate spazio-temporale esterne al quadro. Il risultato è un resoconto cinematografico di alcuni ricordi che sviluppano ulteriormente le questioni già sollevate fin dall'inizio. Così, sollecitando una dimensione erotico-elegiaca e grottesca, il testo si conclude.

4. Gli anni Ottanta tra oscillazione comunicativa e stabilizzazione ecfraistica

Con la prossima tappa ecfraistica, ci si sposta dieci anni avanti rispetto alla precedente, precisamente nel luglio 1981. L'opera che la ospita, *Cataletto*, è per certi versi una raccolta liminare tra i due momenti neofigurativi della poesia sanguinetiana, l'elegiaco e il comico.⁴⁵ Il testo che si osserverà, *Cataletto 1*,⁴⁶ è particolarmente interessante per due motivi: non nasce in riferimento a una descrizione di un manufatto pittorico, quanto invece a opere statuarie; perché gli oggetti dell'*ekphra-*

⁴⁵ È dunque stretta tra due istanze, una estremamente comunicativa a una invece in cui «la vera maschera del soggetto diventa il linguaggio stesso, una scrittura che per quanto possibile comprima la *intentio auctoris* e intensifichi ed esalti la *intentio operis*: un *laissez faire* linguistico, con inevitabili strascichi da parolame comico-oniroide. (in A. Pietropaoli, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti*, cit., p. 118)». In ogni caso, comunque, all'altezza di *Cataletto* questo atteggiamento si sta ancora definendo e la comunicatività è ancora piuttosto pronunciata.

⁴⁶ E. Sanguineti, *Cataletto 1*, in *Segnalibro*, cit., p. 118.

sis sono dichiarati fin dall'inizio e non sono dunque celati al lettore-spettatore, per il quale sarà estremamente semplice questa volta riparare la frattura tra testo poetico e oggetto visuale di riferimento. La tematica sviluppata è ancora una volta quella della decrepitezza, della decadenza vitale, dell'approssimarsi a una fine, ma il trattamento della materia rimane come sempre ironico. Già nella scelta delle statue da descrivere si realizza l'intento comico sanguinetiano: il poeta si rivolge a opere molto note come i bronzi di Riace, simbolo a livello popolare di bellezza e prestanza fisica. Tuttavia, proprio dove chiunque vedrebbe la perfezione, Sanguineti trova il disfacimento. In particolare, la dissonanza generatrice di ironia è da ricercare nella mancata identificazione del doppio letterario con il bronzo giovane (Bronzo A). Al contrario, il protagonista sanguinetiano si ritrova immediatamente nel Bronzo B (il vecchio),⁴⁷ quello «insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):».⁴⁸ In questa scelta si nasconde dunque una scheda di autodefinizione del soggetto compilata a mezzo di un'ekphrasis molto fedele all'oggetto visuale di riferimento. Di seguito il testo integrale:

sono un bronzo di Riace (uno dei due, quello che più ti piace): e però sono,
soltanto, insecchito, ingobbito (e un po' invecchito): (e poi rasato, spelato, spellato):
anche se sembro, come vedi (e tocchi), più sviluppato, in ciccia, nel mio piccio:
io vivo ancora una mia fase alquanto primordiale del mio restauro (con
tumefazioni, incrostazioni, con corrosioni corrotte e le ossa rotte):

e sto

affunato, carrucolato (con gli occhi tutti a posto, tolti i denti, se sono un B,
tuttavia):

(ma in fondo sarò un A, per carità, va' là, gonfio di qualità):

[*Cataletto 1*]

Dopo *Cataletto 1* le tecniche efrastiche sanguinetiane vivono flussi e riflussi fino al 1986, anno in cui si colloca il primo esempio di stabilizzazione dell'*ekphrasis* nell'intera opera sanguinetiana. Si tratta di una piccola silloge di sette testi intitolata *Mauritshuis* – inclusa successivamente, nel 1992, in *Senzatitolo*⁴⁹ – che nasce come un viaggio tra alcune delle opere ospitate dall'omonimo museo dell'Aia, nei Paesi Bassi. L'importante museo olandese – che custodisce alcuni dei più importanti maestri fiamminghi e olandesi del XVII secolo – diventa una galleria

⁴⁷ *Bronzi di Riace, Statua A (Polinice) e Statua B (Eteocle)*, V sec. a.C., Museo Archeologico Nazionale Reggio Calabria. Immagini consultabili sul sito del Museo: <https://www.museoarcheologicoreggiocalabria.it/project-details/i-bronzi-di-riace/> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

⁴⁸ Sanguineti, *Cataletto 1* (v. 2), cit., p. 118.

⁴⁹ In Sanguineti, *Il gatto lupesco*, cit.

ideale all'interno della quale il doppio letterario sanguinetiano può trovare corrispettivi con i quali identificarsi, assumendone il punto di vista e ibridandone le identità. *Mauritshuis* è uno straordinario e complesso organismo ecfrastrico che riassume e rifunzionalizza le tecniche ecfrastriche fin lì utilizzate da Sanguineti. I sette testi, titolati con il nome del pittore del dipinto di riferimento, pongono una sfida (questa volta semplificata) al lettore-spettatore, spingendolo a completare le attribuzioni e a godere del nuovo testo verbovisivo. Si tratta di un organismo testuale con una notevole coesione che richiede un'analisi apposita e unitaria, con esigenze non coerenti con l'obiettivo che qui ci si è posti. Rimandando a un altro momento e a un altro spazio l'approfondimento⁵⁰ di *Mauritshuis* non si può che continuare il percorso attraverso la produzione poetica sanguinetiana per dimostrare come l'ekphrasis ne sia un fondamento difficilmente trascurabile.

5. Gli anni Novanta e un Sanguineti salvaje

Passando dagli anni Ottanta al decennio successivo, i testi ecfrastrici continuano ad essere presenti in abbondanza, tanto che è difficile scegliere quale analizzare. Seguendo però il criterio di eccezionalità (o di esemplarità) che ha guidato la rassegna fino a questo momento, si ritiene opportuno considerare un testo poco citato in sede critica come *Corollario 43*,⁵¹ datato al marzo del 1996:

siamo home i dona (FJM 4676), un po' rossi, un po' gialli, un po' anche blu: (e, in certi

punti e zone, anche un po' verdi, anche un po' bruni, forse):

ho un pistolone scarlatto

acceso, fondamentalmente, bucato in punta, semieretto semirigido: (à la coque, si diceva,

tempo fa):

che lunghe dita tieni, cara, tu, mia fodera pelosa del mio piccio, così salda, saldamente impostata, sopra il suolo, in un gesto enormissimo, che abbraccia un tale vuoto (e un tanto santo cielo):

stiamo per accoppiarci (per accopparci, si può persino sospettare), cuore a cuore, su sabbie desolate, devant un munt d'excrements, silenziosi:

[Corollario 43]

⁵⁰ In particolare si rimanda a: C. Portesine, *La "Galeria" come "Canzoniere" novissimo: Edoardo Sanguineti, «Antinomie»*, 1 marzo 2020 (link: <https://antinomie.it/index.php/2020/03/01/la-galeria-come-canzoniere-novissimo-edoardo-sanguineti/> (ultimo accesso il 21 febbraio 2022)); A. Verdone, *Il caso Mauritshuis. Ekphrasis e soggetto nella poesia neofigurativa di Edoardo Sanguineti, «Allegoria»*, 84, II 2021, pp. 85-101.

⁵¹ E. Sanguineti, *Corollario 43*, in *Il gatto lupesco*, cit., p. 302.

Anche in questo caso, come in quello di *Reisebilder 14*, alla lingua straniera, ora il catalano, viene assegnata la funzione di spia ecfraistica. Questa, insieme a indizi ancora più puntuali come il numero di inventario («FJM 4676»), guida il lettore verso un facile risanamento della frattura tra testo e immagine. L'opera qui presa a pretesto è un olio su rame di Joan Miró risalente al 1935 e intitolata *Home i dona davant d'un munt d'excrements*.⁵² Protagoniste sono due figure stravolte (ma identificabili appunto come uomo e donna) su uno sfondo che il titolo ci costringe a identificare come un mucchio di escrementi. L'opera, facente parte delle *pinturas salvajes*⁵³ di Miró, offre, già a partire da una colorazione quasi allucinata, la visione di una sessualità deforme e perturbante in cui i protagonisti sono pronti a unirsi attraverso appendici sessuali mostruose. *Home i dona*, descritta in seguito dallo stesso Miró come un presentimento di catastrofe, prefigura la tragedia della guerra civile, effettivamente scoppiata l'anno seguente. Di tale contesto storico Sanguinetti tace ogni riferimento esplicito: il testo funziona come un apparente contatto di primo grado con l'immagine, senza la possibilità per il doppio letterario di avere informazioni relative al contesto di composizione del dipinto. Proprio grazie a tale processo di banalizzazione della tematica storica, l'operazione sanguinetiana trova la sua ragione d'essere. Dobbiamo infatti immaginare il doppio letterario mentre cammina per le sale di un'esposizione. Qui la sua attenzione viene improvvisamente catturata dalla visione di un manufatto artistico. In seguito a ciò, egli può iniettare nell'immagine il quantitativo della propria identità che gli permette di rileggere l'intera rappresentazione come un episodio della propria vita di carta. Non a caso anche in tale occasione i temi sono ancora una volta di carattere erotico e licenzioso. È proprio grazie a questi che Sanguinetti fa rientrare nel testo ciò che aveva apparentemente escluso: la tematica dell'appressarsi del conflitto, riletta però in ottica scandalosamente banalizzante. Ad assumere i connotati di una vera e propria battaglia sono adesso le dinamiche relazionali tra moglie e marito, il cui scontro è collocato nel bel mezzo di uno spazio informe, desertico e scatologico, in cui ogni *accoppiamento* potrebbe trasformarsi in un *accoppamento*, in una scomparsa definitiva.

6. Il nuovo millennio e l'identità ipermoltiplicata

Dopo avere osservato *Corollario 43*, si può passare a rivolgere uno sguardo agli anni che portano al nuovo millennio. Sanguinetti arriva a questo traguardo senza

⁵² Joan Miró, *Home i dona davant d'un munt d'excrements*, 1935, Fundació Joan Miró, Barcellona. Dipinto consultabile sul sito della fondazione: <https://www.fmirobcn.org/ca/col-leccio/cataleg-obres/5400/p-home-i-dona-davant-d-un-munt-d-excrements-p> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

⁵³ Cfr. Descrizione del dipinto riportata sul sito dei musei della Generalitat de Catalunya: <https://visitmuseum.gencat.cat/ca/fundacio-joan-miro/objecte/home-i-dona-davant-d-un-munt-d-excrements-joan-miro-1935> (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

perdere mai la carica innovatrice da sempre connaturata alla propria esperienza scrittorica. La sua ultima opera si intitola *Varie ed eventuali* e contiene testi scritti tra il 1995 e il 2010, anno della sua scomparsa. Si tratta di una raccolta estremamente composita in cui è possibile notare un'estremizzazione tutti i parametri che avevano caratterizzato la produzione sanguinetiana fino a quel momento. *Varie ed eventuali* funziona infatti come uno spazio laboratoriale in cui il poeta-operatore inocula argutamente gli agenti del disordine per ottenere uno squilibrio nei parametri temporali, una distorsione delle forme metriche tradizionali, un innesto della produzione extravagante nel corpo della produzione principale e soprattutto un'instabilità sempre più pronunciata nell'identità del soggetto. Tale instabilità incalza continuamente l'io parlante e lo rende sempre più traslucido, spingendolo a realizzare un'estrema moltiplicazione della propria identità, che si fa corrispettivo di una scomparsa davvero definitiva.⁵⁴ Nel catalizzare la natura di questa opera, grande importanza ha la presenza nello spazio testuale di numerosi riferimenti visuali di natura estremamente eterogenea, con esempi tratti dal cinema,⁵⁵ dalla fotografia o dall'arte pittorica. Tale caratteristica rende il libro un vero e proprio catalogo d'arte senza immagini, dal momento che esse sono sostituite attraverso tecniche ecfrastriche. In questo senso l'*ekphrasis* trova nell'ultimo libro sanguinetiano la sua vera e propria casa, visto che, per la prima volta, assume un ruolo di primo piano nell'architettura generale dell'opera. Molto frequentemente nel testo l'*ekphrasis* viene impiegata dal poeta come agente esasperante dell'identità del soggetto. Tuttavia, nel corso della lettura della raccolta di rado ci si ritrova di fronte a testi comunicativi come quelli visti finora: il doppio letterario che abbiamo imparato a conoscere sparisce quasi del tutto, riemergendo saltuariamente in una proliferazione identitaria che ha l'obiettivo dichiarato di sabotare la comprensione del lettore-spettatore. Nonostante ciò si possono comunque isolare all'interno dell'organismo testuale di *Varie ed eventuali* almeno due momenti principali di stabilizzazione dell'*ekphrasis*: *Mantova 12.9.6* – dedicata ad opere di Andrea Mantegna – e *Omaggio a Dürer* – dedicato invece ad Albrecht Dürer.⁵⁶ Oltre a questi due è poi possibile isolare almeno un terzo momento: la sezione *Decafoto*, in cui l'*ekphrasis* è esercitata su dieci fotografie di Aldo Ponassi, proprio come mostrato magistralmente da Chiara Portesine,⁵⁷ che anzi propone, in maniera molto opportuna, una rilettura integrale delle tecniche ecfrastriche

⁵⁴ Per una trattazione specifica di questo fenomeno cfr. G. M. Annovi, *Sanguineti remix*, cit.

⁵⁵ Sui riferimenti cinematografici può essere utile il saggio «*Far vedere come è fatto dentro*»: e la pratica della «*drammaturgia cinematografica*» in C. Allasia, «*La testa in tempesta*». Edoardo Sanguineti e le distrazioni di un chierico, Novara, Interlinea, 2017, pp. 85-125.

⁵⁶ Entrambe le sezioni sono stata molto ben analizzate in N. Lorenzini, *L'io tra citazione e travestimento*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di F. Damiano, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati, 2015, pp. 81-90.

⁵⁷ C. Portesine, *L'ecfrasi ai tempi del medium fotografico, tra iperrealismo e mimesi paradossale*, «Arabeschi», 15 2020, pp. 66-89.

tenendo presenti le più recenti innovazioni tecniche, a partire da quelle del medium fotografico. All'infuori di questi tre momenti è comunque possibile trovare innumerevoli testi ecfrastrici, che andrebbero ovviamente studiati integralmente.⁵⁸

Soprattutto nel primo dei momenti identificati – *Mantova 12.9.6* – appare evidente una delle caratteristiche peculiari dell'ultima raccolta sanguinetiana: una instabilità sempre più pronunciata dell'identità del soggetto che – come ha affermato Annovi – si trasforma sempre più in «io-ectoplasma, io-traccia, calco».⁵⁹ L'instabilità identitaria di cui si parla è evidente già a partire dal titolo completo della sezione: *Mantova, 13.9.6 - (luglio-agosto 2006)*. Qui l'autore comincia a confondere il lettore, a sabotarne la comprensione, creando una confusione programmata tra il piano dell'oggetto visuale descritto e quello in cui si collocherà l'esperienza del suo doppio. Il risultato è quello di creare una pericolosa (ma anche fruttuosa, perché è grazie ad essa che l'intera operazione creativa acquista il proprio valore) ambiguità temporale per cui *13.9.6* potrà essere letto, come 13 settembre del 2006 – momento in cui il testo viene reso pubblico – oppure come 13 settembre del 1506, data della morte di Andrea Mantegna – al cui cinquecentenario dalla dipartita la sezione viene dedicata. Nel corso dei 15 testi che la compongono il soggetto si fa sfuggente, a tratti quasi irriconoscibile. L'obiettivo è raggiungere un'ambiguità identitaria sempre più intensa che consenta di sfuggire al monologismo di tanta poesia imbevuta di intimismo, sentita dal poeta come vecchia e inattuale. Il sabotaggio dell'identità dell'io parlante, perseguito come sempre facendo interagire le caratteristiche del doppio letterario sanguinetiano con quelle del personaggio descritto, raggiunge il culmine nell'ultimo testo della raccolta. In *15* – questo è il titolo – si assiste allo sfogo di una prima persona che, mentre cerca di autodescriversi, invita il lettore a cercarla, identificarla e riconoscerla:

forse impazzito,
mi sono travestito:
e sto nascosto:

io sono a posto:
ho lo sguardo sbarrato,
meravigliato:

chi mi identifica?
chi può, me, riconoscere?
chi, a me, può nuocere?

⁵⁸ Nella sua rassegna Chiara Portesine analizza anche altri testi ecfrastrici sanguinetiani sempre ricomponendo la frattura esistente tra testo e immagine di riferimento.

⁵⁹ G. M. Annovi, *Sanguineti remix*, cit., p. 154.

questa è una festa:
 ho come un ramo, in testa,
 oscena cresta:

e altre due cose:
 ho due corna sontuose,
 tonde e ramoso:

[*Varie ed eventuali, Mantova, 13.9.6, 15*]

La componente confessionale che si dispiega nel testo dimostra che anche se il soggetto ipermoltiplicato si avvia verso l'irriconecibilità, rimane ancora rintracciabile in un corrispettivo materiale. L'io parlante ci dà qualche indizio: sappiamo che si sta nascondendo, che ha lo sguardo sbarrato, che ha in testa come una corona di foglie. Sapendo già che ci si sta riferendo a un'opera di Mantegna⁶⁰ è possibile completare l'attribuzione dell'oggetto ecfrastrico nell'*Autoritratto come mascherrone* nascosto da Andrea Mantegna nella lesena di destra della parete Ovest della *Camera degli sposi*⁶¹ del Palazzo Ducale di Mantova.



*Andrea Mantegna, Camera degli Sposi (parete Ovest, L'incontro)
 e Autoritratto (dettaglio della lesena di destra)*

⁶⁰ In questo senso, oltre alla città e alla data, un forte indizio è dato dal testo posto tra la pagina del titolo e quella della prima sezione, dove si può leggere: «nacque, secondo/ la opinione di molti», (scrive il Vasari),// «in una villa», / Andrea, «vicino a Mantova»/ (anno '50)». In Sanguineti, *Varie ed eventuali*, cit., p. 81.

⁶¹ Andrea Mantegna, *Camera degli Sposi* (parete Ovest, *L'incontro*) e *Autoritratto* (dettaglio della lesena di destra), 1465-1474, Castello di San Giorgio, Mantova. Le immagini sono riportate da Wikipedia e sono considerate di dominio pubblico in quanto «fedele riproduzione fotografica di un'opera d'arte bidimensionale originale». Si riportano i link di entrambe: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Mantegna_115.jpg (ultimo accesso il 28 novembre 2021); https://it.wikipedia.org/wiki/Camera_degli_Sposi#/media/File:Mantegna_selfportrait_camera_picta.jpg (ultimo accesso il 28 novembre 2021).

In sostanza, in questa che è anche una prosopopea, si può ritrovare una sovrapposizione multipla di autoritratti – quello di Mantegna e quello di Sanguineti – che aumenta drasticamente il grado di ambiguità del testo, così tanto da farlo diventare il culmine del depistaggio identitario che Sanguineti raggiunge attraverso l'*ekphrasis*. È così che la volontà di trasformare il soggetto in un io inesistente in eccesso, già dichiarata in un altro testo fondamentale⁶² di *Varie ed eventuali*, viene tradotta nella realtà dei versi: il lettore-spettatore non è più in grado di distinguere la fisionomia di colui che parla, il tradizionale doppio letterario appare ormai solo in trasparenza e l'*ekphrasis prosopopeica* – anche se raggiunge quote di fedeltà finora molto rare – innesca un gioco di duplicazione identitaria tale da rendere questo testo particolarmente esemplare per chi voglia capire quali direzioni prenda la tecnica alla fine del percorso letterario sanguinetiano.

7. Conclusioni e auspici per il futuro

Nel corso dell'intervento si è cercato di mostrare la pervasività delle tecniche ecfrastriche all'interno della produzione poetica di Edoardo Sanguineti. Per fare ciò si sono selezionati alcuni testi degni di particolare interesse. Il criterio di scelta ha cercato di coniugare la loro dislocazione nei diversi decenni alla loro riconducibilità a particolari fasi della poesia sanguinetiana. Si è visto come in ciascuna di queste tappe l'*ekphrasis* abbia avuto – con valori e modalità differenti – una presenza così massiccia e costante da autorizzare a parlare addirittura di una sua *disseminazione* nell'organismo dell'intera opera. Tuttavia, l'elemento più rilevante che emerge dall'indagine riguarda la natura stessa della tecnica, dal momento che l'*ekphrasis* non è per l'autore un esercizio stilistico fine a se stesso, ma al contrario è indirizzata ogni volta verso finalità poetiche ben precise. Può essere ad esempio impiegata in accordo con la frammentazione e la rifunzionalizzazione delle fonti o in direzione antilirica e antiborghese, o ancora può essere posta alla base di una proliferazione incontrollata dell'identità dell'io parlante.

L'indagine che qui abbiamo iniziato a delineare è ancora in una fase iniziale e molti sono i suoi possibili sviluppi futuri. Innanzitutto, bisognerà cercare di schedare tutte le *ekphrasis* ancora nascoste tra le pieghe dell'opera sanguinetiana, non solo poetica, ma anche narrativa;⁶³ successivamente bisognerà tentare di leggere i testi ecfrastrici rintracciati alla luce delle acquisizioni teoriche degli studi visuali internazionali più recenti, che offrono allo studioso strumenti accessori – rispetto ai tradizionali retorico-stilistici – per indagare le forme di interazione tra testo e

⁶² Il *Duplex* precedentemente citato.

⁶³ C. Portesine, «Una specie di Biennale allargata». *Il giuoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2021.

immagine; infine sarà fondamentale far comunicare i risultati ottenuti in questo studio con la tanta poesia efrastica italiana della seconda metà del Novecento, che merita ugualmente di essere (ri-)scoperta e analizzata. Il lavoro si prospetta certamente lungo, ma le scoperte che se ne possono trarre vanno oltre il mero studio della tecnica retorica, visto che possono dare indicazioni di più ampia portata sull'evoluzione del rapporto tra visualità e verbalità nella poesia italiana contemporanea.

ISSN 1219-5391 (print)

ISSN 2677-1225 (online)

© DEBRECEN UNIVERSITY PRESS

Responsible publisher: Karácsony Gyöngyi

www.dupress.unideb.hu

Printing: Printart-Press Kft., Debrecen

